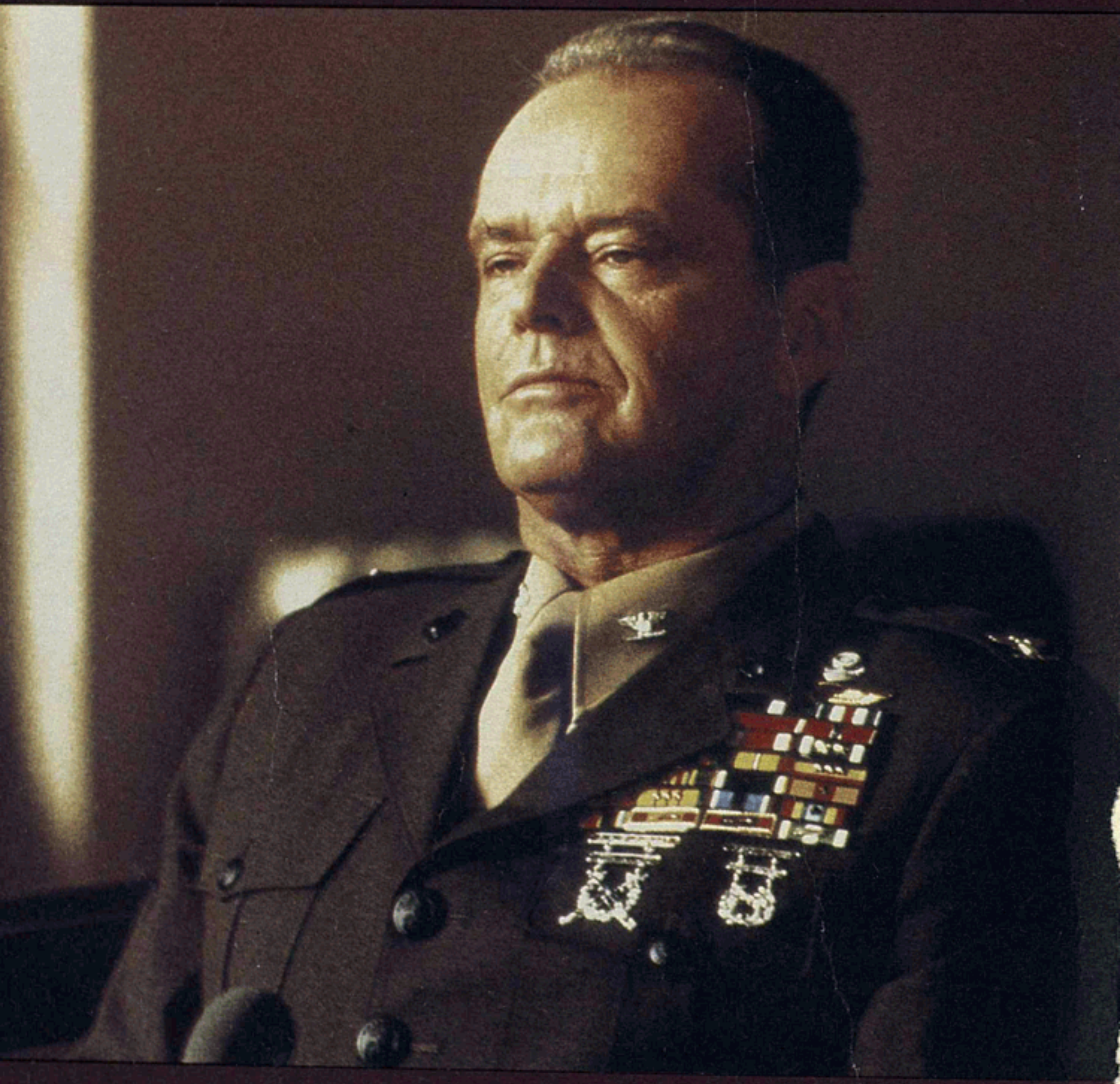
ISSN 0130-6405

94 ИСКУССТВО КИНО

3

ГЕМИНИ ФИЛЬМ

представляет



ДЖЕК НИКОЛСОН, ТОМ КРУЗ и ДЕМИ МУР
в криминальной драме режиссера РОБА РАЙНЕРА
«НЕСКОЛЬКО ХОРОШИХ ПАРНЕЙ»

Совершено убийство морского пехотинца на одной из военно-морских баз США. Причина — сомнительный «кодекс чести», принятый среди бойцов этого элитного подразделения. Армейское руководство пытается заставить двух солдат, исполнителей приказа полковника Джессепа (Джек Николсон), взять вину на себя. Молодой военный юрист, лейтенант Дэниэл Кэффи (Том Круз) берется за это непростое дело...

ИСКУССТВО КИНО 4

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Авиакомпания Дельта Эйрлайнс — спонсор журнала «Искусство кино»
DELTA AIR LINES — sponsor of «Iskusstvo kino»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Баклакова Ю.П.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С. ответственный секретарь
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

Премьера «ИК»

«УВЛЕЧЕНЬЯ»
3 **Андрей Плахов.** Легкая муза, или Эстетический синдром
7 **И. Манцов.** Коллективное тело как романтический герой-любовник
10 **Рената Литвинова:** «Бойтесь своих желаний — они сбываются»
12 **Рената Литвинова.** Монологи из «Увлечений»

Рейтинг «ИК»

17 **Даниил Дондурей.** «Тонкая французская игра»

Аспект

19 **Андрей Плахов.** Кино для моды и для вечности

Разборы и размышления

28 **Е. Плахова.** Если б знали вы, как мне дороги...
33 **Е. Карцева.** Живее всех живых, или Компьютер в кино

Необязательные заметки

37 **Александр Адабашьян.** «Феликс» — поезд уходит
74 **Борис Парамонов.** Рэпперы в Дарлингтон-холл

Дискуссии

ПРАВИЛА ИГРЫ
42 Говорят представители фонда CNC
43 Режиссеры России и СНГ, которые обращались в фонд CNC за помощью
48 **Андрей Плахов.** Пленники удачи?
52 **Александр Адабашьян.** С кино будет то же, что со всеми нами
53 **Семен Аранович.** Чувство унижения пройдет не скоро...
54 **Алексей Балабанов.** Печально, что в нас не верят
55 **Алексей Герман.** Это я виноват перед французами, а не они передо мной
57 **Иван Дыховичный.** Мы — не самые главные
59 **Юрий Мамин.** Работали, ссорились, мирились...
60 **Александр Рогожкин.** Вечно ощущать себя нищим неприятно
61 **Александр Сурин.** Потери были колоссальные...

Сюжеты и факты

63 **Ольга Юмашева.** Пестрая лента

Фестивали

77 **Елена Стишова.** Кино оптом
84 **М. Черненко, Н. Сиривля.** Из тихой страны

Повторный киносеанс

88 **Зара Абдуллаева.** Пропущенный авангард

Лаборатория

92 **Юрий Норштейн.** Метафоры

Теория, история

105 **Григорий Козинцев.** Годы с Эйзенштейном
113 **Е. Левин.** Четвертое измерение истории кино

Мемуары и публикации

117 **Валентина Малявина.** «Мы счастливы! Ты знаешь об этом?» (Андрей Тарковский)

Голливудские хроники

139 Виват, король, виват!
Джин Гарсо. Дорогой мистер Гейбл

Non stop

157 **Л. Донец.** Сын Енгибарова
158 **А. Титов.** Ностальгия по Собельману, или Вышли мы все из Внешторга
159 **Николай Пальцев.** Стойкое обаяние мелодрамы
161 **И. Манцов.** Искусство травматической симуляции
162 **Н. Сиривля.** «Представление...» — для кого?
163 **И. Манцов.** Миф для Альфреда Хичкока
164 **Андрей Шемякин.** Война в зазеркалье
166 **Гудзон.** Срезка очередного эксперимента
167 **Марина Дроздова.** Робин Гуд, защитник «звезд»
169 **Андрей Хренов.** Самая обаятельная и привлекательная бабушка

Досье «ИК»

171 Вся «оскаровская» рать (Лучшие режиссеры)

176 Summary

Компьютерная верстка
Потапов И. П.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 22.08.94
Подп. к печати20.09.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч-изд. л. 20,23
Заказ 468.
АО «Рекламфильм»,
Москва, Палиха, 10.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Впервые в мире

в 1994 году выйдет в свет журнал

«Синопсис»

- это новое международное ежемесячное издание драматургов!
- это постоянно действующий конкурс драматургических заявок!
- это международный литературный агент, который поможет вашему произведению обрести судьбу на экране и сцене!
- это международное литературное агентство, охраняющее авторские права!

«Синопсис» —
это ваш шанс на успех!!!

© Журнал «Искусство кино», 1994

Подробнее см. «ИК», 1994, № 3.

Андрей Плахов

Легкая муза, или Эстетический синдром

Прошла очередная премьера — и вновь о Муратовой заговорили словно в сослагательном наклонении. Никто не может отрицать ее гения или, на худой конец, большого таланта. Но почти всегда кажется, что этот талант (или гений) отдыхает на малозначительных темах, в то время как (звучит подсознательным фоном) он призван...

Рената Литвинова и Светлана Коленда в фильме «Увлеченья»

Матерный контрапункт

Только однажды — в «Астеническом синдроме» — Муратова принялась глаголом (матерным) жечь сердца людей. В «Увлеченьях» тоже есть момент нецензурного срыва. Он «вдруг» случается со старой дрессировщицей: долго-долго наблюдает она за возней своей дочери, с прилежным сюсюканьем загоняющей куда надо собак и кошек, и вот — не выдерживает. И на старуху бывает проруха.

Эта сцена блистательно иллюстрирует искусство эпизода, всегда отточенное у Муратовой: монотонное нагнетание одних и тех же фраз, кадров, звуков как раз в то мгновение, когда оно становится непереносимым, пресекается формальным или смысловым контрапунктом. Этот прием сюрреалистичен по своей сути и идет откуда-то из недр киноавангарда, находя обоснование в монтажной природе кино. С годами этот хулиганский прием сходит на нет, сохраняясь в классическом виде разве что у позднего Бунюэля. Муратова возрождает полузабытую традицию, не сдабривая ее привычными для сегодняшней кухни пародийными специями.

Тот же самый эпизод, впрочем, невольно травестирует другую сцену из «Астенического синдрома» — печально знаменитую живодерку с обреченными на смерть собаками. Теперь собачья клетка обрела круглую форму цирковой арены, и дрессировщица без устали, с упорством попугая, твердит, что она своих подопечных не бьет, не бьет, не бьет... Именно тогда и возникает матерный контрапункт: видно, всякая замкнутость, клаустрофобия, брожение одного и того же вещества приводят к взрыву. Даже если это

«Увлеченья» (по повести Б. Дедюхина) Сценарий К. Муратовой, Е.Голубенко, текст монологов Р. Литвиновой. Режиссер К. Муратова. Оператор Г. Карюк. Художник Е. Голубенко. Музыка Бетховена. Звукооператор Э. Сегал. Продюсер И. Коленов. Производство «Никола-фильм», при участии Роскомкино, Российского ТВ. 1994.

вещество вполне положительного свойства.

Иначе не может быть: Муратова сама дотошно испытывает всякое вещество на прочность. В «Коротких встречах» то была романтика дальних дорог; в «Долгих проводах» — экзальтированное материнское чувство; в «Чувствительном милиционере» — здоровый инстинкт продолжения рода. И каждый раз оказывается, что есть предел всему, а за этим пределом следует разрушение материи, распад, зияющая черная дыра.

Но в этом процессе есть и обратный вектор, обратный парадоксальный ход. Когда — как в «Астеническом синдроме» — идет чудовищное накопление отрицательной энергии, разрядка, пускай матерная, становится глотком кислорода. Шокируя, она одновременно снимает трагедийное напряжение и вызывает смеховой эффект. То, что было трагедией (или «провинциальной мелодрамой»), нынче возвращается в виде абсурдной комедии, лишь слегка озадаченной язвительной и меланхоличной улыбкой инобытия. И сразу становится легче дышать, и отчаяние уж не так беспредельно. Недаром говорят: выругался — облегчил душу.

Предмет и способ увлечений. Мужчины и женщины

Предмет «Увлечений» на фоне всей предыдущей Муратовой кажется особенно невинным и безмятежным. Выступая перед каждым из серии премьерных берлинских просмотров, режиссер столь же тавтологично, как и ее персонажи, повторяла: не ждите очередного «Астенического синдрома», перед вами картина легкая, салонная и абсолютно поверхностная. Воспринимайте ее такой, какая есть, — или не теряйте времени и уходите.

Воистину так. Сохраняя все особенности своего неврастеничного стиля, Муратова слепила изящную хрупкую игрушку. Картину хочется сравнить также с музыкальной шкатулкой: частью заложенной в нее партитуры становится маниакальное проговаривание одних и тех же реплик — вдвойне назойливое от специфического колоритного прононса.

Чему посвящают не то чтобы свой досуг, но всю свою жизнь и отпущенную ей страсть герои «Увлечений»? Герои здесь, как принято, делятся на мужчин и женщин, но это разделение скорее дань канону, хотя и не лишенному смысла. Так вот: мужчины полностью поглощены ожиданием скачек и подготовкой к ним. Скачки — лишь кульминация и развязка длительной интриги, в которую входят: а) выращивание и дрессировка скакунов — всех этих Перстней, Гарольдов, Зябликов, Мушкетов; б) всевозможные интриги с целью переманить хорошую лошадь или талантливого наездника; в) различные пари, борьба амбиций, чисто мужское соперничество, напоминающее грызню самцов за обладание самкой.

Женщины живут своими причудами и прихотями. Виолетта, юная преемница цирковой династии, воспринимает собак, кошек и акробатические снаряды как рутину; девушку тошнит от цирка и неудержимо влечет опять же на ипподром — к коням и жокеям. Но недаром Виолетта ходит в балетной пачке: она несомненно чувствует себя женщиной. Но она не способна отдаться мужчине: посредником в отношениях служит конь — самое прекрасное создание на свете.

Потому подобие романа между Виолеттой и молодым наездником разыгрывается совсем не по тому сценарию, что запрограммирован природой и усовершенствован галантными ритуалами. Никаких любовных вздохов и прогулок при луне; вместо этого — сугубо профессиональные стычки и жокейский жаргон. Впрочем — как некогда жанр производственного фильма прежде, чем он впал в постыдный формализм, — эти закодированно эротические сцены исполнены столь непритворного пыла, что начинаешь воспринимать их буквально.

Виолетта — единственный женский персонаж, чьи увлеченья хоть как-то соотносятся с мужскими. В принципе же разнополые миры едва соприкасаются, обнаруживая полную друг другу чуждость, взаимную холодность и равнодушие.

Женскую вселенную олицетворяет все та же цирковая династия: матерщинница бабка, сюсюкающая мама и строптивая дочка-внучка. В этом мире нет места мужчине. Статья Д. Попова в «ИК» по поводу «Астенического синдрома» называлась «Бог умер». Ницшевскую ключевую фразу, предшествующую беспределу, критик предлагал трактовать как смерть Мужчины. Умер романтический Мужчина — Высоцкий; умер, оставив безумную и неприкаянную героиню Ольги Антоновой в «Астеническом синдроме». Если Бог был мужчиной, его не стало, но не стало и трагедии: ее концентрация оказалась невыносимой, и вот уже вторую подряд картину Муратова делает «на легком дыхании».

Что попусту горевать о ликвидации мужчин как класса! Ведь физически они не совсем исчезли, просто переродились, и изменился предмет их увлечений. Предмет, но

не способ: неомужчины так же амбициозны, азартны и так же лелеют свои хобби, как прежде коллекционировали любовные победы. Только теперь они полностью заняты симуляцией мужской деятельности, опровергая известный тезис о том, что нельзя долго притворяться мужчиной. Подобно тому как лошади заменяют женщин, политический театр — баталии, а футбольные бдения — физическую активность, точно так же можно представить страстное общение с компьютером, с видеокамерой и даже страстное руководство какой-нибудь киностудией или Союзом кинематографистов.

Возросшее число читателей Фрейда имеет право возразить, что творческая сублимация половой энергии — не новость последних лет. Однако ее количество (и качество) выросло во сто крат в эпоху тотальных симулякров. Оттого и подлинная страсть неотличима от искусно разыгранной, а увлеченья всех родов (включая фотоохотника за кентаврами, якобы обитающими в заповеднике Аскания-Нова) выстраиваются в одну замкнутую цепь. В этой цепи и мужчины, и женщины — равноправные звенья. И если первые несут большую долю ответственности за мировой беспорядок, то не потому, что Муратова в душе феминистка и мужененавистница, а потому, что исторически симулякр — порождение мужской цивилизации.

Женщина-лошадь и женщина-амазонка. Эрос и Танатос. Светская жизнь

Раз уж мы добрались до Фрейда, самое время обратиться ко второй (наряду с Виолеттой) главной героине «Увлечений». Ее зовут Лилия, и играет ее сценаристка Рената Литвинова, сама придумавшая хлесткие монологи для своей роли. Монологи в стиле: «Морг — это хорошо, морг — это прохладно...»

Если Виолетту влечет жар ипподрома, то Лилию волнует холод морга. Если первая опосредованно воплощает Эрос, то вторая целиком приняла на себя функцию Танатоса. Как и у Фрейда, у Муратовой эти два существа взаимозависимы. Они не просто контрастны: противоречие заключено внутри каждой. Виолетта — женщина-амазонка. Лилия — женщина-лошадь. Как ни странен покажется этот эпитет в адрес манерной декадентствующей героини, ее здоровая витальная порода не вызывает сомнений. Рената Литвинова подарила ей свою эффектную внешность и странную манеру речи, а оператор Геннадий Карюк утрировал ее жестикуляцию и пластику.

Последнее, быть может, и повредило сексапильному имиджу Ренаты — на экране видно, как некрасиво она заламывает руки, что трудно предположить, наблюдая ее в жизни. Но само ее участие в фильме оказалось весомым, сдвинув и скорректировав центр тяжести всей конструкции. Литвинова не только способная сценаристка, но и фигура, становящаяся культовой в среде молодой кинематографической «богемы» и примыкающих к ней «новых русских». Муратова, обычно презирая все модное, все же успела поработать с Высоцким на заре его славы, а также с Рустамом Хамдамовым и Наташей Лебле (тоже фигурой полукультовой — в свое время широко известной в узких кругах). Так вот, «поверхностный» и «светский» характер новому фильму придает как раз Литвинова со своими монологами. Открывающими в ней, между прочим, неплохую комедийную актрису. Например, в эпизоде, где она рассказывает о своей несчастной подруге по имени Рита Готье: даже полуобразованная публика догадывается, что это смешно.

«Увлеченья» — и взаправду нечто вроде комедии. В кои-то веки Муратову посетила легкая муза. Она подбиралась к режиссеру уже в пору «Чувствительного милиционера», но попадала в леденящую тень «Астенического синдрома» и вяла на корню. Зато теперь она расположилась дико и вольготно, нашептывая эксцентричные ходы и поднося к лицу феллиниевские маски.

Люди и лошади. Место действия

Типичная реакция на «Увлеченья» — как противников, так и сторонников фильма: Муратова больше не любит людей. Ни мужчин, ни женщин. Не интересуется ими всерьез. Только лошадьми, которым посвящает огромные куски фильма, окончательно забыв хотя бы о подобии сюжетного действия. Одних удручает столь решительный разрыв с рудиментами гуманизма; другим нравится, что Муратова в очередной раз «растоптала приличия» и откровенно любуется миром четвероногих, поскольку людей «особенно любить не за что».

Свидетельствую, что Муратова действительно любит животных и непритворно интересуется ими. Кажется, единственная достопримечательность, которую она посетила в Берлине, — зоопарк со знаменитым обезьянником. А главной покупкой стала фигурка, если не ошибаюсь, какого-то особенного слона.

Значит ли это, что режиссер испытывает теперь то ли прискорбное, то ли похвальное

равнодушие к людям? Ставить так вопрос по меньшей мере бессмысленно. В конце концов, даже Тарковский, с его любовью если не к отдельному человеку, то к человечеству, отдавал должное красоте лошадей. Висконти же вообще посвятил им первую половину жизни, до того как стал режиссером. Каждый имеет право хоть на миг забыть о долге перед родиной и моралью, испытав глубоко интимный и отвлеченный эстетический синдром. К тому же и впрямь: что может быть прекраснее лошадей? Разве что собаки.

Но Муратова не Тарковский и не Висконти, которым стоило усилий каждый раз преодолевать свой эстетизм. Она, как мало кто, открыта образам и звукам жизни, хотя видит и слышит их по-своему. «Увлеченья» почти целиком выросли из той «жовиальной» и «оптимистичной» Муратовой, которая даже в «Синдроме» дала о себе знать бенефисом школьной завучихи, столь органичной в своем одноклеточном естестве, что ею невозможно было не любоваться. (Та же актриса появляется в новой картине в образе феллиниевской клоунессы.) Из лучших сцен «Милиционера», - меряющего человека не социальными и культурными, а природными мерками. Чем примитивнее экземпляр людской породы, тем непроизвольнее проявляется его самоценная сущность. Чем больше его требования задавлены «надстройкой», тем сильнее они прорываются астенией или агрессией, внутренней либо внешней истерикой. Надо думать, Муратовой было нелегко отрешиться от собственных злых духов. «Увлеченья» могли возникнуть только после акта экзорцизма и в результате его. Теперь каждому остается по одной, но пламенной страсти — фанатичной и невинной. Такова есть страсть самой Муратовой, как бы мы ее ни определили.

Но тут назревает другая проблема. Сверхчувствительность зрения и слуха имеет свою оборотную сторону: они неизбежно ограничивают радиус восприятия. В мире Муратовой чувствуешь себя отрезанным от больших эпических пространств. И вместе с тем ты не погружен сполна во внутреннюю, субъективную реальность. Скорее — обречен на судорожное потребление внешней, но как бы в наушниках и через микроскоп. Причем эффект возникает безо всяких технических ухищрений — просто в силу того способа контакта, который задает режиссер.

В «Увлеченьях» эта особенность муратовской режиссуры разрастается до крайних пределов. По существу, мы не в состоянии охватить целиком место действия фильма. Ясно, что все происходит у моря, что здесь по соседству расположены цирк, ипподром и больница для травмированных жокеев. С одной стороны, это некий сконструированный микрокосм постмодернистского толка, с другой — он все равно воспринимается фрагментарно, а целое можно представить только как фантастическую инсталляцию, имеющую мало общего с моделью «объективного мира».

Последний диктатор меняет курс

Впечатление фрагментарности усиливается способом повествования. Если это вообще можно назвать повествованием — нерассказанный сюжет о каких-то страстях вокруг каких-то скачек, которые в итоге так и неизвестно, кто выиграл. И — параллельным монтажом — монологи девушки, одержимой смертью, но, напротив, веселящей и возбуждающей публику.

Кто-то сравнил Муратову с мисс Марпл и даже с самой Агатой Кристи, разумея ее эксцентричный характер, зоркий глаз и полную невозмутимость чудачки «не от мира сего». Тогда надо признать, что искусство жанровых хитросплетений, столь развившееся у Агаты Кристи, покинуло Муратову еще на раннем этапе ее карьеры (уже в фильме «Познавая белый свет» им и не пахнет). И вряд ли стоит об этом сожалеть, хотя она и недосчиталась многих в рядах «своей» публики — как у нас, так и за границей.

Публика ждет стереотипа, и Муратова его, в сущности, дает (вот вам, пожалуйста), лишь немного забегая вперед. Проходит 5 — 10 лет с момента появления ее очередной картины, и, как правило, она уже не кажется странной и капризной, а выглядит вполне классической. Неофиты удивляются: «такая простая и смотрится очень современно». Они не догадываются о цене этой простоты и не ведают, что современное стало современным благодаря Муратовой.

В самом начале перестройки, помнится, появился фильм «Перемена участи», название которого показалось тогда символичным. Теперь как-то яснее, что перемены участи не бывает, и на примере Муратовой в особенности. Участь, судьба, характер как были, так и остались. Поменялись только декорации, и потому я готов счесть символичным скорее название своей тогдашней статьи в «ИК» — «Перемена декораций».

Между прочим, «Перемена участи» — единственный фильм Муратовой, сделанный на западном (Сомерсет Моэм), а точнее, на восточном (снятый в Таджикистане Сингапур) материале. Когда позднее ей пытались

пришить ярлык социального художника, Муратова решительно возражала. Говорила, что не видит принципиального различия между проблемами того или иного общества. Только «у них» — в отличие от «нас» — скелет задрапирован красивыми одеждами. Их отсутствие не помешало Муратовой — единственной в своем режиссерском поколении — достойно пережить оттепель, застой и перестройку, поражая окружающих неукротимым духом и анархизмом несколько балканского толка.

Тогда же (опять в связи с «Астеническим синдромом») Муратовой приходилось как-то оправдывать перед любознательной публикой свой режиссерский метод — шоковый и жестокий, по крайней мере, на фоне тогдашнего кино. Но ведь всякое искусство, — говорила она, — по природе агрессивно: это навязыванье своего взгляда, своей концепции. Сравните: Коппола назвал режиссера последним диктатором в современном мире.

В «Увлеченьях» — не просто очередная перемена декораций. Похоже, последний диктатор действительно меняет курс. Муратова если и «давит на психику», то с гораздо меньшим рвением, нежели раньше. Ее манера кинематографического письма деликатнее, мягче, чем когда бы то ни было.

Если позволено привести параллель из области геополитики, то вот она. В упомянутом уже Сингапуре расцвет утонченного высокоцивилизованного общества был достигнут всего за два десятилетия в условиях квазидиктатуры — правда, не идеологического толка. До сих пор там существует цензура и запрещена порнография. Воров подвергают битью бамбуковыми палками, а за распространение наркотиков попросту вешают. Но в самое последнее время, когда «остров XXI века» достиг пугающего совершенства, наметилась некоторая либерализация и смягчение строгостей режима.

Кинематограф Муратовой тоже достиг высот, которые трудно превзойти. Достиг благодаря колоссальному напряжению воли и художественному максимализму. Но режиссеру, счастливо избегающему застоя, не хотелось превратиться и в маньяка одной страсти — подобно безумным коллекционерам, скрывающим от чужих глаз свои сокровища. Она решила посмотреть на увлеченья людские со стороны. Отпустила поводья и позволила лошадям долго, почти бесконтрольно махать хвостами и бегать по полотну экрана.

И. Манцов

Коллективное тело как романтический герой-любовник

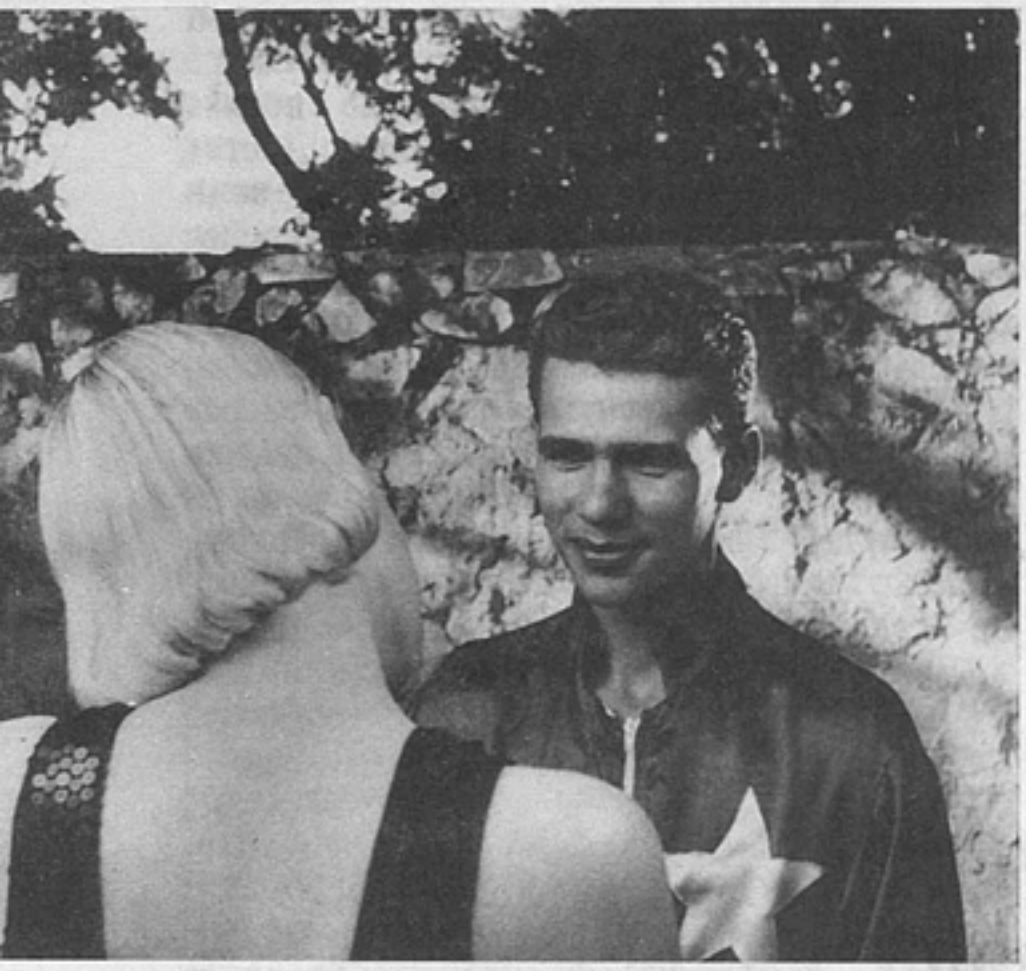
Жан-Люк Годар написал в 1967 году о «Дневной красавице»: «Бунюэль убрал все, что говорилось, ибо даже то, что говорится, изображено. В этом фильме есть необыкновенная свобода — впечатление, что Бунюэль музицирует в кино так, как, вероятно, Бах играл на органе в конце своей жизни»[1]. Свобода здесь — прямое следствие психоаналитической стратегии: герои всегда имеют за душой некоторый метафизический остаток, некоторое количество желаний, которые непосредственно, сию же секунду (едва наступает мгновенье «критической массы») воплощаются в изобразительной, фабульно-конкретной ткани фильма, в жесте, движении, сюжетном повороте. Однако же зрителю неизвестно, когда и какая заветная мысль дозреет — потому-то столь интересна и «свободна» стихия картины.

В картине постоянно что-то происходит (неизменная и выгодно отличающая Бунюэля составляющая), и это что-то — как бы порождение самой жизни, витальной энергии конкретного индивидуума. Эта парадигма организует современное западное, в особенности — американское киноискусство.

[1] Годар Ж.-Л. Страсть: между черным и белым. Сборник к ретроспективе 1992 г., с. 80.

Очень похоже на принцип работы паровой машины — предшественницы и наглядной модели психоанализа.

Не то в отечественной постреволюционной традиции, которую замечательно кристаллизовала теория Бахтина. Здесь бессознательное отменяется вовсе. «Желание, в отличие от допущений психоанализа, изживается только через коллективное устройство речи, через непрерывный обмен «авторскими» высказываниями»[2]. Исключается проблематика внешнего — персонального тела, того, что в визуальной культуре является главным



«Увлеченья»

носителем специфических смыслов. В результате развивается кинематограф, в котором «слово в прямом смысле вынуждено быть плотью... Словом можно кормить и совершать любые физические действия, не покидая его собственной среды. Никакая реальность не внешняя так понятому слову, любое внешнее успешно конституируется через речь»[3].

«Увлеченья», с этой точки зрения, — грандиозный пленочный моноспектакль, главный и единственный герой которого — всеобъемлющий своей нескончаемою речью ритор, для удовольствия публики и в соответствии с миметической традицией расчленен на некоторое количество субъектов, пол, возраст, социальное положение их значения не имеют, ибо никак не определяют сущности того, что субъекты произносят. Герои картины исчерпываются собственными языковыми ролями. Они не живут, они именно бестелесны! Это чистые духи, бесплотные субстанции, речевые машины. Зритель, настроенный на хотя бы некоторую фабульную проработку материала, будет смертельно разочарован: отсутствие внутреннего наполнения, того самого «пара», который призван запустить маховик внешнего жеста, делает «историю» невозможной. «Увлеченья», подобно двум последним фильмам Муратовой, однако в несравненно большей степени, настаивают на полном отсутствии содержания, ибо в описанной языковой стратегии план содержания покрывается планом выражения — речью — без остатка.

Перед нами фильм, демонстрирующий абсолютную невозможность жизни как некоторого спонтанного движения, некоторой свободной («Бах на органе в конце своей жизни») жестикуляции — в самом широком психологическом смысле — здесь и сейчас. Ибо кинематограф, как известно, и есть то самое коллективное бессознательное, что занимает умы и сердца, и одновременно тот самый лакмус, который информирует о состоянии пациента — всеобщего, коллективного тела. В который уже раз проявляя несравненную интуицию, Кира Муратова претворяет его (коллективное тело) в образный строй очередной своей картины. Не является ли, однако, такого рода точность кинематографической формулировки чрезмерной и чреватой? Не содержится ли в ней, наряду с очевидным в общем-то диагнозом, своего рода заклинание, продлевающее срок умирающего (или таки — неумирающего?!) отечественного феномена.

Когда герой настолько прекрасен и положителен, насколько прекрасны и невинны и положительны герои «Увлечений» ему не стыдно и не опасно явить всего себя в языке, равно как и — опосредовать языком Бытие в целом. Это герой до Грехопадения, до Вины, до Совести, или — напротив — уже за гранью добра и зла. «А ведь вы вероло-омны!» — несколько раз упрекнет герой тренера команды-соперницы, и это поистине самый смешной момент в картине, на который зал неизменно реагирует восторженным хохотом. Ибо какой же он — «вероломный»? Ибо кто же здесь — «вероломный»?! Кто в этом мире держит за пазухой камень, кто готовит пакость, злодейство или хотя бы бытовой обман? Один лишь незадачливый тренер, герой Сергея Попова, попытался было сплутовать, но поддержки в результате не нашел. Впрочем, громко ска-

---

[2] Рыклин М. Террорологики. Тарту — Москва, 1992, с. 23.
[3] Там же, с. 28.

зано — «сплутовать»! Так, расшалился по причине душевной широты. Все негодяи разоблачены три-четыре десятилетия назад. «Дело Румянцева» закрыто за давностью лет. Слившимся в экстатический коллектив персонажам остается полшага до Рая.

Пожалуй, ни разу персонажи эти не касаются друг друга непосредственным, тактильным образом. Медсестра в замечательно утрированном исполнении Ренаты Литвиновой постоянно рассказывает о смерти — смерти индивидуального, персонального тела! Это тело, тем более мертвое, не значит ни-че-го! В его распоротый на операционном столе живот бросают сигаретку, его расчленяют и расталкивают по баночкам и ведрам. Покончившего с собой влюбленного неоднократно «желали выкрасть и захоронить, но только теоретически, только теоретически, только теоретически». Ну, естественно, как же можно выкрасть практически то, чего не существует! В этом мире вечно живых (проговорочка дискурса, что называется, по Фрейду!) не существует смерти, горя и несчастий. В этом мире никому не больно. Нечему болеть.

Два мальчика-жокея поначалу спорят относительно главной героини-циркачки. Однако спор незаметно сходит на нет, ибо предмета на самом деле не существует. На самом деле женщины нет! Есть восторженный лепет, набор риторических фигур: «...А кто побеждает, жокей или лошадь?! Лошадь или жокей?!» Мелодрама отменяется. Сумасшедший фотограф обнаруживает нетрадиционные тела — кентавров. «Вы что же, не верите греческим источникам?! А греческие источники, между тем, самые надежные!» Замечательный парадокс: в мире, где не существует никакого тела, кроме метафизического коллективного, фотографическое свидетельство существования в заповеднике Аскания-Нова животных с лошадиными копытами и человеческими торсами воспринимается исключительно органично и не вызывает протеста.

В такой ситуации неизбежна попытка замещения: многочисленные лошади, как минимум, дважды в фильме завладевают пространством экрана безраздельно. Режиссер словно забывает про своих любимых героев, увлекаясь *самыми* любимыми. Лошадям хорошо. Лучше даже, чем счастливым и безмятежным марионеткам в человеческом облике. Впрочем, лошади чисто декоративны и их телесность не менее проблематична. Счастье, что не говорят, а то зрителю пришлось бы несладко.

Пересматривая фильм в Большом зале Киноцентра на закрытии фестиваля «Вторая премьера», я дезертировал. Видит Бог, с большой неохотой, ибо «Увлеченья» мне безусловно нравятся, ибо их бесконечный артистизм завораживает. Тем не менее я отправился в один из малых залов Музея кино, где с некоторым интервалом давали Ингмара Бергмана. О, ирония судьбы, тридцатилетней давности картина называлась — «Молчание»! «Сегодня, и уже давно, Бергман достиг такой стадии, когда фильм создается самой камерой, а все, что не является изображением, уничтожается... Надо было бы сказать: нужно убрать все то, что может быть сказано словами»[4]. Впрочем, я не уверен, что в результате у Бергмана остается больше, нежели у Муратовой, собственно кино. У Бергмана, однако, как-то теплее. Несмотря на то что герои — истерики, то бишь — истерички, конечно. Несмотря на тотальное непонимание между ними (сравни с тотальным пониманием в «Увлеченьях»!), слезы, пот, судорожно сведенные пальцы.

Человеку бывает иногда плохо. Иногда одиноко. Иногда страшно. Отдельно взятому человеку. Именно так все и бывает: слезы, пот и судорога. Тогда человек молчит и плачет. Плачет и молчит. Иногда ругается. Нехорошими словами. Однако всегда в нем остается что-то высокое. Образ и Подобие. И только у «коллективного тела» Образа и Подобия нет. А еще, изживая несбыточные надежды на земной Рай, оно беспрерывно говорит, и это единственное, на что коллективное тело способно. Здесь начинается способ существования материи, меня нимало не вдохновляющий. Способ, презирающий мою телесность, мою духовность или бездуховность, как минус-прием; мою боль, мою жизнь, мою смерть наконец; обещающий бессмертие лишь бездушным фантомным образованиям, спаянным в единое и неделимое «тело» изысканной болтовней.

---

[4] Годар Ж.-Л. Указ соч., с. 79.

Рената Литвинова:

«Бойтесь своих желаний – они сбываются»

Беседу ведет Игорь Манцов

Игорь Манцов. Расскажи об изрядно нашумевшей актерской работе у Киры Муратовой.

Рената Литвинова. Сначала Кира просто прочитала один мой сценарий «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.». Тогда, в тот период, я была склонна к длинным названиям, и этот сценарий, оказалось, стал поводом для первых слов. Просто поводом. Сейчас я анализирую, что, сама не осознавая, я написала сначала повод для картины «Увлеченья»... А увиделись мы впервые на фестивале «Арсенал». Помню, в один из вечеров мы имели короткую беседу. Я не помню, о чем мы говорили, но хорошо помню, как она сидела напротив меня с Женей Голубенко и пристально смотрела и в заключение сказала: «Вы нам очень понравились».

И вот уже прошло несколько лет, и однажды рано-рано утром Кира позвонила мне и пригласила прийти к ним в гостиницу насчет проб на роль. Я записала ее номер и опять заснула, а когда проснулась, то стала размышлять: отчего мне вдруг приснилось, что звонила Кира? И только когда я увидела бумажку с записью, осознала, что разговор произошел в реальности — и это было очень приятное открытие.

Я пришла к ней, в сценарии была только одна роль — роль циркачки, и это была, честно сказать, совершенно не моя роль!

И.Манцов. То есть предлагалась главная роль?

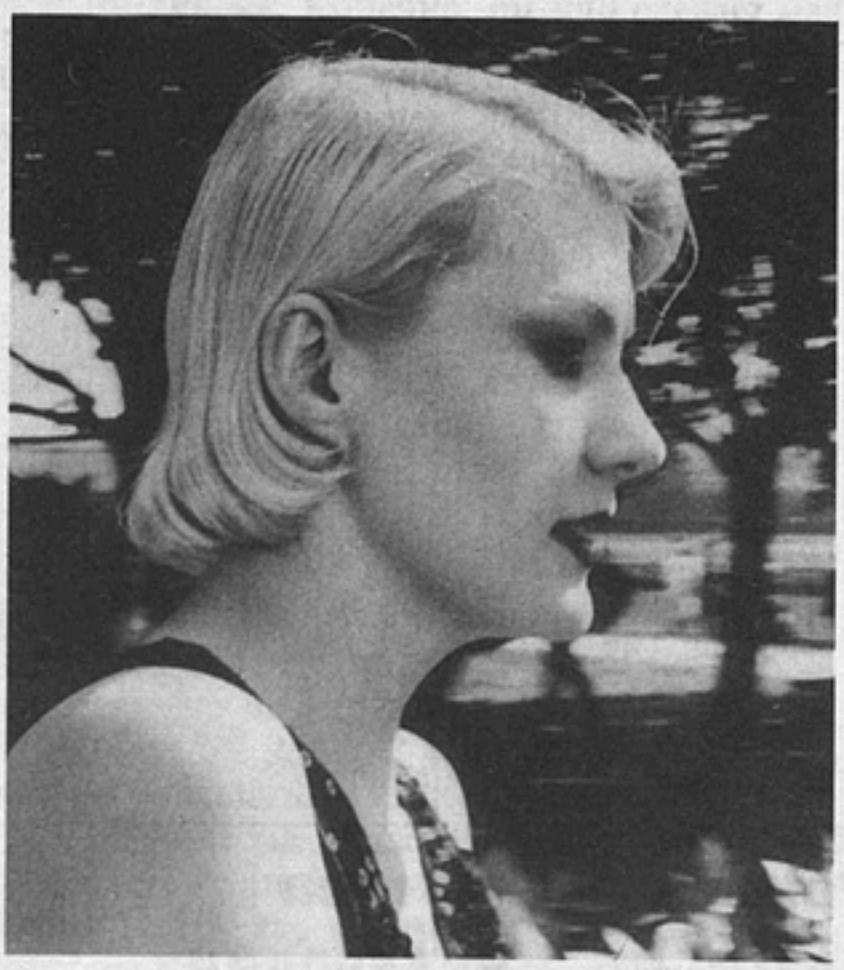
Р.Литвинова. Да, там была только одна женская роль, и я на нее не подходила, тогда Кира пошла на компромисс, стала предлагать поделить эту роль на двоих — пусть у нее будет два оттенка от двух исполнительниц. Похожее уже было в «Астеническом синдроме» с двумя девушками-подружками, которые повторяли фразы друг за другом, как эхо. Я тогда сказала в группе, все-таки я сценаристка, может, я сама себе напишу слова, ну, что говорить. Конечно, Кира рисковала, я не профессиональная актриса, и еще эти мои такие дикие тексты!.. Пошла на риск, и со мной случилась впервые такая вещь — мне нравится результат!

До этого я испытывала на своих картинах в основном плохие чувства, досаду, стыд, мне кажется, еще бы несколько таких опытов — и я бы заболела какой-нибудь внутренней болезнью, когда ты никогда не можешь испытать удовлетворения, удовольствия. Работа с Кирой Муратовой — щедрый с ее стороны подарок лично мне. Такие счастливые совпадения бывают так редко. Редко встречаешь соратников, как я это про себя называю. Если режиссер — не соратник тебе, все теряет смысл.

И.Манцов. Соратников надо ждать?

Р.Литвинова. Или самой снимать. Вообще, сценарист — профессия неблагодарная, я считаю, тяжелая профессия, даже вредная очень. Для меня. Ты же тратишь свое здоровье, сидишь ночью, пишешь, принимаешь какие-то допинги, встречаешь неромантично рассвет, сигарета за сигаретой... Самое важное для меня в работе — вызвать приступ вдохновения. Поэтому я не могу быть тотально против выпивки и сигарет и еще... что не есть здоровая законопослушная жизнь гражданина. Здесь я не могу на чем-то экономить, дозировать: это можно, а здесь остановись!.. Да, везде есть две стороны, я больше склоняюсь к ночной. Люблю ночь. Ненавижу солнечные полдни, это яркое солнце! И иногда я не могу выйти днем из дому: оденусь заранее и не могу встать, взять себя в руки не хочется. А меня где-то ждут, а я сижу зачарованно и апатично, и вы знаете, так и не выхожу никуда! И мне при этом очень покойно. Мне приятно просто сидеть за столом, контролировать свои мысли и чтобы никто-никто... И это безнадежно сильнее меня.

И.Манцов. Кто тебе нравится из коллег-сценаристов?



Рената Литвинова в фильме «Увлеченья»

Р.Литвинова. Сейчас очень ярко осознаю, что ушел Леша Саморядов... То есть его нет и уже больше никогда не будет.

И.Манцов. Петя Луцик и Леша Саморядов ругались, что режиссеры испортили их сценарии, загубили.

Р.Литвинова. Режиссеры брали их материал и всегда снимали другое, про другое. Я могу понять. И их сценарии тяжело снимать...

И.Манцов. Вот допустим, ты сейчас пишешь сценарий и не рассчитываешь на единомышленников, просто тебе нужны деньги. Ты можешь без особых проблем найти режиссера?

Р.Литвинова. «Просто тебе нужны деньги» — это у меня всегда-всегда-всегда. Режиссера найти могу. Нет проблем. Но такую цену еще не платила. То есть я не могу осуждать других, кто делает работу для денег. Да, я знаю, есть такая дверь. Но если есть силы, лучше не входить в нее. Я никогда не забуду «Нелюбовь», как мне было плохо, не могла смотреть и слышать звук картины, хотя Ксения там была хорошая и оператор Олег Мартынов спас картину, но все равно я никогда не смогу досидеть картину до конца... хотя, вот и не ради денег делалась она. А если поставить целью только деньги?.. Хорошо бы не знать цену деньгам — есть в этом что-то обаятельное...

И.Манцов. В качестве актрисы тебе предлагают сниматься?

Р.Литвинова. И до «Увлечений», и после. Много предложений. До — я снялась во ВГИКе у одного шведского режиссера. Но актерская профессия — совсем другая профессия, очень тяжелая, даже какая-то беззащитная, более бесправная, во многом зависящая от диктата других, — новый омут.

И.Манцов. Истории, которые ты рассказываешь в «Увлеченьях», создавались, когда тебя утвердили на фильм, или что-то бродило раньше?

Р.Литвинова. В основном все сочинялось во время проб, еще один монолог во время съемок, монолог про пистолеты... Мне так хотелось «избавиться» от этих историй. Когда я сочиняла слова для этой медсестры, то мне представлялась Офелия, безвинно утонувшая. Или еще одна героиня — из романа Ивлина Во «Незабвенная». Ну, конечно, я «отстранялась» от своих монологов.

И.Манцов. Твои монологи интересно читать, изысканный слог, мощная энергетика, некоторые обороты просто забыть невозможно: «...там был такой парень — патологоанатом, он мне всегда был похабен!» — эта фраза преследует меня с первого просмотра. А, скажем так, «чистой» литературой не собираешься заниматься? Рассказ, повесть, роман, наконец?

Р.Литвинова. Кира у меня это тоже спрашивала. Перечитывать хорошо написанные фразы — да, здесь таится наслаждение... Ну, а сейчас для меня нет ничего более приятного, чем чистый лист. Белый лист.

И.Манцов. У меня впечатление, что писатель сегодня — ущербная профессия. То есть, кажется, у наших писателей такое сегодня самоощущение — комплекс неполноценности.

Рената Литвинова в жизни

Р.Литвинова. Так. Я думаю, ущербность содержится в любой профессии. Профессия — это работа. Вообще — разве человек создан для работы? Для денег надо писать бестселлеры, говорят...

И.Манцов. А ощущения, что вся литература уже написана, не возникает? Что тягаться с «китами» прошлого — дело безнадежное?

Р.Литвинова. Я так не считаю, нет. У меня большая потребность в новой литературе, в новой, свежей крови.

И.Манцов. А что нравится в кино? В исторической интроспективе?

Р.Литвинова. Годар. Но фильм «Алчность» — не мой. Хамдамов всегда вызывал интерес, Фасбиндер. То, о чем хотел «говорить», и то, как жил. Эти легенды, как он писал за три дня сценарий, сидя на допингах, спиртовые-кокаиновые коктейли... То есть идеи его меня возбуждают, а воплощение — не всегда, хотя небезупречность его всегда как откровение... Линч обладает этим даром возбуждать. А вообще кумиров нет.

Но всегда чужой талант меня возбуждает, питает.

И.Манцов. Сейчас есть такое кино?

Р.Литвинова. Есть.

И.Манцов. Идеальное, безупречное кино должно быть про что?

Р.Литвинова. Как я могу определить границы? Меня завораживает то, что обычно присутствует в первых картинах, а потом пропадает, — свежесть, энергия. Знак молодой крови. Это еще сохраняют гении.

И.Манцов. У Муратовой сохраняется?

Р.Литвинова. Кира гипнотизирует, притягивает, завораживает, в фильме нет даже сюжета, трудно рассказать, о чем, — она манипулирует энергией. Я смею объяснить себе это такими словами.

И.Манцов. Странно слышать из уст драматурга, что отсутствие сюжета может быть достоинством фильма.

Р.Литвинова. Я не говорю, что это достоинство, но мы говорим о даре обладания энергией. А это чувственность. Если она есть, она побеждает сюжет и все эти конструкции, ломает законы. Кира для меня загадочна — что-то ведьминское, всесильное, могущественное...

И.Манцов. А как ты относишься к продукции Голливуда, где история, сильный сюжет — всегда основа картины?

Р.Литвинова. Часто — это их единственное достоинство. Потом — это же американская земля, американские страсти, американские дороги для съемок погонь, лица у актеров другие... И мне не нравятся финалы в американских картинах...

И.Манцов. Как, по-твоему, зритель будет воспринимать «Увлеченья»?

Рената Литвинова

Монологи из «Увлечений»

Монолог о Рите Готье

— Нас было три подруги, еще когда я училась. Я, Рита Готье и еще одна наша сослуживица. Риту мы очень любили, но она исчезла из нашей жизни, а мы с сослуживицей стали работать здесь — на побережье. И вот в нашей жизни Рита появилась снова, когда попала ко мне в отделение!

Ей становилось все хуже и хуже. И ей снились ужасные сны, будто ее мама и все родственники уговаривают ее согласиться-таки лечь в гроб. Она плакала, на дежурствах я приходила к ней, держала ее за руку, она жаловалась: «У меня не падает температура, у меня не падает температура!..» Я знала, что будет плохо, но я не знала, что так скоро.

Однажды утром, когда я пришла на пятиминутку, сказали: «А сегодня ночью скончалась подружка Лили — Рита Готье».

И все так разом с грохотом пооборачивались на меня.

Да, у Риты и в самом деле была такая красивая фамилия!

Я выбежала и встретила сослуживицу — она вообще много выпивает и в таком состоянии гуляет с историями. А в тот раз ее ночью на полном ходу выбросили из автомобиля. То есть она встретилась мне вся подранная, но веселая. Мы с ней поговорили, и она сказала мне:

— Не ходи! Не ходи! Я бы на твоем месте не смотрела бы!

Но я все равно пошла. Вскрытие уже началось. Я встала у стены. Я не подошла близко, но я видела иногда ее голову с забросанными назад волосами. Лицо в профиль.

В тот день патологоанатомом был такой парень... Он всегда мне был похабен. У него были маслянистые волосы — черные прожиренные пряди, и, мне кажется, он знал... он знал и поэтому-то в конце вскрытия закурил и, сделав разве что для вида две-три затяжки, бросил окурок прямо в живот Риты Готье, и тут же его ассистенты так и зашили. И он был доволен такой своей выходкой несколько мгновений. И никто ничего не сказал. Никто не взял на себя право вмешиваться в их прозекторские дела!

И я ничего не сказала. Потом я вышла. Потом я видела его на остановке. Он отвернулся. У него было упавшее настроение в окружении живых людей.

А мы с сослуживицей в тот день ходили искать Рите белое платье, потому как если девушка невинна, то ее непременно кладут в белом. Но нигде мы не могли ей найти этого белого платья, а вместо этого купили отчего-то в тот день красного карпа. В полиэтиленовом пакете...

— Что купили?

— Карпа красного.

Р.Литвинова. Конечно, он или сделает над собой усилие, приготовится воспринимать, или... встанет, уйдет. Я помню просмотр в Киноцентре. Прибежала, опоздав, одна поклонница — я так их называю, и себя в том числе, — жертва кинематографа, вид у нее был, конечно... с двумя сумками, немолодая, в истертом плаще, один глаз больной, вывалившийся из орбиты, невидящий, но второй — нормальный. Такая вся немного не в себе. Я подумала с нежностью к ней, с любовью: вот, зрительница пришла...

Я часто оглядываю залы в театрах, на концертах — кто сидит. Все мне кажутся безумцами. Что-то есть, если приглядеться, да и я сама такая, так себя воспринимаю. А нормальные чем-то таким житейским заняты. Опять же деньги, деньги, пропитание, а потом усталость. В конце светового дня.

В Берлине на эпизоде с лошадьми — целую часть одни лошади — в зале стали даже хлопать. Ну да, многие воспринимают это как вызов, такая режиссерская роскошь. Многим не нравится — они начинают ненавидеть...

При нашей совместной работе Кира не сделалась мне как-то более понятной, даже напротив. Таинственна. И никогда она не сократит эту священную дистанцию. Я всегда уважаю человека за его судьбу, она и сейчас живет тяжело. А многие режиссеры ее поколения себя... не знаю... уронили... или нельзя так говорить про них? Но они вызывают во мне такое чувство.

И.Манцов. А вот насчет финалов по большому счету. У тебя в «Нелюбви» героиня умирает.

Р.Литвинова. Герой в финале должен погибать. Конкретно по тому сценарию. Смерть там была описана случайная — передозировка таблеток, когда она прекращает себя контролировать, что нужно остановиться. Смысл — как будто свыше ее пожалели, забрали к себе из той комнаты с мятой постелью. Совсем нетрагично. Смерть как завершение дистанции, перемена, избавление, можно только позавидовать тем, кто завершил «забег». Как приятно, что впереди ждет облегчение.

И.Манцов. Скажи, люди кино отличаются от всех остальных людей?

Р.Литвинова. Здесь два ответа: да, нет. Ну, пускай отличаются...

И.Манцов. Кажется, наше кино погрязло в эмпирико-бытовом, преходящем слое настолько, что почти уже с ним слилось, стало газетой, фельетоном, боевым листком. Не знаю, какова на деле американская жизнь, но кино их, что бы там ни получилось в результате, устремлено к трансцендентным, сказочным, нетривиальным категориям.

Р.Литвинова. Не нравятся мне такие вопросы — наказывать американскими примерами, приструнять. Это ложный путь, с какой стати?

И.Манцов. Должна ли сохраняться связь между Миром и Художником? «Я всегда писал свои книги всем телом и жизнью: мне неизвестно, что такое чисто духовные проблемы», — формулировал Ницше. «Жизнь — это не проблема, которую надо решить, а реальность, которую необходимо пережить», — утверждал Кьеркегор. Как у тебя соотносится Творчество, Текст, с одной стороны, и жизнь — с другой?

Р.Литвинова. Чтобы описать жизнь, надо в нее войти. Что бы с тобой ни произошло, самые ужасные события — ты всегда в выигрыше. Это очень хорошо — ты сядешь и «отдашь» все бумаге. Иногда просто гигантское желание «поговорить» с бумагой.

Монолог о пике красоты

— Меня заботит тема красоты и тема стремления к финалу. Каждый родившийся человек, пусть некрасивый, всегда переживает в своей жизни пик красоты. Хоть полчаса, хоть несколько мгновений, но он бывает прекрасным. Но обычно это бывает в ранней юности. Я видела. А вот хотя бы Саша Милашевский достиг в больнице пика красоты — он тогда был на берегу моря на прогулке. Сидел на каталке, я оставила его у кустов. Солнце падало ему на лицо, его мучила боль, но его лицо вдруг сделалось так прекрасно! И это, наверно, длилось до самого заката. А на следующий день все прошло, все ушло, его лицо потемнело чуть, на него легла какая-то тень обыденности — оно стало обычным. Значит, пик миновал, подумала я. Некоторым даны сутки, некоторым мгновения, у некоторых месяцами длится красота, а потом куда-то девается! У иных годами лицо красиво — все время красота на пике!

Но красота всегда стремится к финалу, то есть к самоуничтожению... Эта тема меня тоже заботит, но она неуловима, но она неуловима... Лично я не боюсь смерти, а скорее бессмертия... Как объяснить? Меня прямо уже заранее передергивает от омерзения, прямо передергивает!..

А одна моя подруга с Востока мне по телефону вдруг говорит: остерегайся, говорит, красивых примет. Если ты попадешь в опасную ситуацию, но будут соблюдены все условия красоты, то ты согласишься на такую погибель! Я говорю: «Как? Как это?»

Ну, она отвечает, бойся красивых опасных ситуаций, у тебя туда склонность по судьбе, если... Я не встречала ни одной Лилии в своей жизни, только себя!.. А эта песня: лучшие друзья девушки — бриллианты! Бриллианты...

И.Манцов. Жизнь для тебя первична, что ли?

Р.Литвинова. Интереснее жить, конечно, нежели описывать жизнь. Ты болеешь, потом лечишься. Иногда так — как будто съела много огня, обретаешь полное мертвячество внутри себя, как будто все замазали белыми пятнами, как стекла в туалете. Думаешь, может, Бог пошлет, я захочу спать, забудусь, наконец, как умру. Когда спишь, умираешь ведь. Это хорошо. Иногда я с ужасом думаю о завтрашнем — нужно жить снова, вступать в жизнь. Все длится периодами. Тело человека — такая арена борьбы сил, иногда побеждают темные, иногда светлые. У меня в жизни было много моментов, когда я неправильно жила, рискованно.

И.Манцов. То есть для тебя неприемлем вариант Художника в Башне?

Р.Литвинова. Ну, это красивое состояние, можно побыть и в Башне... А насчет моих текстов — я их не отделяю от реальных событий, под всем подписываюсь, произошло это со мной в реальности или нет — все равно это мое. Я думаю, вот убиваешь героя на бумаге, потом он умирает на пленке... Если бы я оставила его в живых, все то же самое случилось бы со мной, только в реальности.

И.Манцов. А какой идеальный образ твоего фильма?

Р.Литвинова. Если уложить в какой-то жанр, то сплав триллера, детектива, психологической мелодрамы — камерная история, минимум героев, сконцентрированность, то есть не плыть по морю, а уйти под воду.

И.Манцов. А Бергман тебе интересен? Тоже ведь камерность, психология, вплоть до патологии. Герои постоянно что-то выясняют. Ну, очень похоже. Женщины у него всегда в центре повествования.

Р.Литвинова. Он их снимает теоретически, как объекты — по-мужски... Как врагов. Но это я по памяти говорю, впечатления с годами меняются, надо пересмотреть.

И.Манцов. В статье Андрея Плахова, посвященной «Увлеченьям», он называет тебя одним из лидеров «новых русских». Так, кажется. Ты ощущаешь вокруг себя некую ауру, группу единомышленников?

Р.Литвинова. Спасибо. Ауры не ощущаю. Группы нет, и нет у меня желания объединяться в группы. Всегда все равно остаешься одна.

И.Манцов. То есть ты — «самая новая»?

Р.Литвинова. Интересно, что я должна ответить на это?..

И.Манцов. Может, заняться театром, пьесу сочинить?

Р.Литвинова. Может быть. Но мне не хочется сильно распространяться — писать всем и любое.

И.Манцов. Ну хорошо, вот молодой человек или девушка отучился в творческом вузе. Дальше — что? Нужна таланту пробивная сила?

Р.Литвинова. Каждому дается шанс. Не каждый использует его. У меня нет печали, что кого-то недопоняли. Значит, человек так захотел, так выстроил жизнь, был расслаблен. Бойтесь своих желаний — они сбываются, что-то есть в этом мистическое. Ничего никогда не пропадает. Если не ты, то это сделает, воплотит кто-то другой, по-своему. Если не я, то еще кто-нибудь. И это нормально.

И.Манцов. Сегодня зачастую все упирается в проклятые деньги, в презренный металл. Вот наступает момент выбора: журавль или синица? А если все-таки не будет открыт доступ к духовным вершинам, и, впустую, как кажется, потратив силы и жизнь на их покорение, окажешься в результате без ума и без сумы?! Червь сомнения знай грызет-похрустывает... Что делать? Отдаться интуиции, поверить?

Р.Литвинова. Я не знаю ответа. Наверное, я не могу советовать. Я так мало сделала.

И.Манцов. А у тебя самой были сомнения?

Р.Литвинова. Всегда-всегда. Но во мне, даже помимо меня, сильное желание — я хочу сделать свое кино, и я его сниму.

И.Манцов. И на какой-нибудь Берлинский фестиваль в новом качестве?

Р.Литвинова. Фестиваль — это последствие, не цель, и Берлин мне показался каким-то социалистическим, московским...

И.Манцов. Ты москвичка?

Р.Литвинова. Да, я родилась в Москве...

И.Манцов. Спасибо за разговор, успехов тебе, сравнимых с успехом «Увлечений». Ибо какие бы претензии к фильму ни предъявлялись, все они — производные его незаурядности. Для меня очевидно, что это одна из наших немногих бесспорных удач. Уж во всяком случае — это самая выразительная картина последнего пятилетия! Некоторые проблемы с содержанием спишем на замечательное женское легкомыслие. Стиль мышления Киры Муратовой, стиль поведения в кадре Светланы Календы, Ренаты Литвиновой и вправду отличает «легкость в мыслях необыкновенная».

А что теперь?

Р.Литвинова. Сейчас я уезжаю к Кире писать триллер-новеллы.

Опрос проведен исследовательско-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино»

Опрос кинематографистов, полученный по методу «снежного кома»

КОЛИЧЕСТВО ГОЛОСОВ

12	**Герман Алексей**	
по 8	**Иоселиани Отар, Кончаловский Андрон**	
7	**Абдрашитов Вадим**	
6	**Михалков Никита**	
по 5	Муратова Кира, Панфилов Глеб, Соловьев Сергей, Тодоровский Валерий, Фрид Валерий	5 чел.
по 4	Бондарчук Сергей, Ковалов Олег, Сокуров Александр	3 чел.
по 3	Данелия Георгий, Дондурей Даниил, Тимофеевский Александр, Хуциев Марлен	4 чел.
по 2	Арабов Юрий, Богомолов Юрий, Быков Роланд, Карахан Лев, Козлов Сергей, Митта Александр, Рерберг Георгий, Рязанов Эльдар, Рязанцева Наталья, Шахназаров Карен, Юсов Вадим, Янковский Олег	12 чел.
по 1	Абдуллаева Зара, Адабашьян Александр, Берман Борис, Бондарчук Федор, Бородянский Александр, Глузский Михаил, Гребнев Анатолий, Дмитриев Владимир, Досталь Владимир, Дыховичный Иван, Инин Аркадий, Клепиков Юрий, Климов Элем, Княжинский Александр, Кожушаная Надежда, Литвинова Рената, Лунгин Семен, Матвеев Евгений, Меньшов Владимир, Миндадзе Александр, Миронов Евгений, Михалков Степан, Москаленко Виталий, Мотыль Владимир, Мукасей Анатолий, Норштейн Юрий, Овчаров Сергей, Пичул Василий, Плахов Андрей, Приемыхов Валерий, Прошкин Александр, Разлогов Кирилл, Разумовский Андрей, Райзман Юлий, Розанова Ирина, Рубанова Ирина, Соколов Андрей, Трошин Александр, Туровская Майя, Филатов Леонид, Финн Павел, Хван Александр, Хейфиц Иосиф, Чесноков Олег, Швейцер Михаил, Шемякин Андрей, Шепотинник Петр, Шмыров Вячеслав	48 чел.

Список кинематографистов, полученный в результате опроса проживающих в Москве членов Союза кинематографистов

КОЛИЧЕСТВО ГОЛОСОВ

56	**Михалков Никита**	
32	**Рязанов Эльдар**	
по 22	**Абдрашитов Вадим, Захаров Марк**	
17—19	**Кончаловский Андрон, Соловьев Сергей, Юсов Вадим**	3 чел.
14—16	Аннинский Лев, Хуциев Марлен, Разлогов Кирилл, Тодоровский Петр	4 чел.
10—12	Герман Алексей, Говорухин Станислав, Иоселиани Отар, Данелия Георгий, Мережко Виктор, Плахов Андрей, Богомолов Юрий, Шемякин Андрей	8 чел.
7—9	Тимофеевский Александр, Туровская Майя, Сокуров Александр, Райзман Юлий, Климов Элем, Тодоровский Валерий	6 чел.
5—6	Карахан Лев, Ростоцкий Станислав, Стишова Елена, Хотиненко Владимир, Янковский Олег, Бондарчук Сергей, Радзинский Эдвард, Рерберг Георгий, Розов Виктор, Чухрай Григорий, Шепотинник Петр	11 чел.
по 4	Адабашьян Александр, Арабов Юрий, Бондарчук Федор, Быков Роланд, Горелов Денис, Дондурей Даниил, Дыховичный Иван, Зоркая Нея, Клименко Юрий, Козлов Сергей, Медведев Армен, Миндадзе Александр, Мотыль Владимир, Наумов Владимир, Панфилов Глеб, Рубанова Ирина, Смоктуновский Иннокентий, Фрейлих Семен, Черненко Мирон, Шахназаров Карен, Ямпольский Михаил	21 чел.
по 3	Астрахан Дмитрий, Володин Александр, Гладильщиков Юрий, Гребнев Анатолий, Дмитриев Владимир, Клейман Наум, Княжинский Александр, Кулиш Савва, Лебешев Павел, Лунгин Семен, Макарова Тамара, Михалев Вадим, Муратов Сергей, Рязанцева Наталья, Смирнов Андрей, Фомин Валерий, Хван Александр, Швейцер Михаил, Шмыров Вячеслав, Юренев Ростислав	20 чел.
по 2	Антипенко Александр, Аронов Александр, Балаян Роман, Бородянский Александр, Вартанов Анри, Гельман Александр, Гербер Алла, Евстигнеев Денис, Згуриди Александр, Иванова Вера, Кагарлицкая Анна, Кулиджанов Лев, Мамин Юрий, Матизен Виктор, Митта Александр, Митько Евгений, Михайлов Александр, Мордюкова Нонна, Мороз Юрий, Нахабцев Владимир, Олейников Александр, Орлов Юрий, Сурикова Алла, Ташков Андрей, Толстых Валентин, Трофименков Михаил, Филатов Леонид, Худяков Константин, Черных Валентин, Шенгелая Эльдар, Эрнст Константин	31 чел.
по 1	Берман Борис, Глузский Михаил, Ковалов Олег, Кожушаная Надежда, Матвеев Евгений, Муратова Кира, Норштейн Юрий, Финн Павел, Фрид Валерий	9 чел.

Даниил Дондурей

«Тонкая французская игра»

Мы публикуем результаты двух социологических опросов.

Первый список имен получен по редко применяемой процедуре: один из киноведов как бы вбросил мяч, пустил «пробный камень», ответив на вопрос: «Назовите имена трех кинематографистов, чье мнение о кино для вас интересно?» Затем тот же самый вопрос был задан тем, кого назвал первый респондент. Потом следующим девяти, двадцати семи и т.д. Такая много раз повторяющаяся схема опроса называется методом «снежного кома». Любопытно, что в конечном счете было названо всего 77 имен. В какой-то момент круг перестал расширяться, а имена начали повторяться.

Второй список, напротив, был получен в результате традиционной, часто применяющейся социологической техники. Социологи позвонили каждому десятому москвичу из вошедших в недавно изданный справочник членов Союза кинематографистов России — и задали тот же вопрос. Всего ответило 374 человека, выбранных из этой книжки по методу «случайных чисел». И соответственно — «случайных имен». Подобная выборка в научном смысле более или менее адекватно репрезентирует мнение всех членов союза. Они — эти респонденты — сами осознанно избрали 117 наиболее авторитетных для них деятелей кино.

Списки, полученные столь разными методами, не только дополняют друг друга, но и демонстрируют множество нюансов в отношении «действительности к искусству».

Конечно, было бы преувеличением думать, что в результате данных опросов мы получили единственно верные перечни нашей киноэлиты. Если бы социологи обращались к тем, кто не является членом Союза кинематографистов, или к его отдельным цехам — режиссерскому, актерскому или критическому, то, вероятно, комбинация имен несколько изменилась бы. (Скажем, при тайном голосовании на последний съезд лидерами оказались О. Агишев, В. Божович, С. Аранович, которые не вошли ни в один из списков.) Если бы вопрос был задан не «в лоб», включал бы более хитрые замеры, то, может быть, и табель о рангах выглядела бы дифференцированнее, а представители элиты высветились в еще более неоднозначных обертонах своих пристрастий — возрастных, эстетических, идейных...

Однако при возможной нечувствительности к деталям и оттенкам наше исследование зафиксировало поименную конфигурацию авторитетов, а полученные списки отразили то реальное место, которое данные профессионалы занимают в сознании родного сообщества. В таком зондаже происходит как бы одновременное взвешивание и поиск равновесия многих факторов: статуса кинематографиста в своей среде на момент опроса и в прежние времена, устойчивость имиджа, приятельских связей, приоритетов, социальных амбиций etc.

Так что в конечном счете мы получили опись реальных лидеров цехового, пусть и скованного собственными стереотипами, сознания. И если первый опрос объединил самых разных кинознаменитостей — и по своей конкретной роли в современном кинопроцессе, и по репутации в общественных ожиданиях — в своего рода актуальный «междусобойчик» (здесь кумиры — А. Герман, О. Иоселиани, К. Муратова, Г. Панфилов), то второй представил более дистанцированный, приближенный к восприятию широких зрителей срез общественного мнения деятелей кино (впереди других — Н. Михалков, Э. Рязанов, М. Захаров).

Не закономерно ли отсутствие неожиданностей? Члены нашего профсоюза назвали тех, кто на виду и на слуху, кто «дорог как память» или чаще других появляется на ТВ, в ежедневных газетах, на трибуне и в кулуарах Дома кино. Естественно, что самые устойчивые места на высших ступенях авторитетности занимают люди, соединяющие профессиональный и социальный авторитет, — В.Абдрашитов, С. Соловьев, А. Кончаловский. Сказывается и возраст опрашиваемых — как правило, пенсионный. Поэтому, скажем, наиболее популярным сегодня кинокритиком признан Лев Аннинский, но нашлось место среди тех, чье мнение значимо, и журналисту Денису Горелову. Были также названы такие «звезды» 60-х, как Э. Радзинский и В. Розов, но в то же время в элитные операторы не попали ни С. Юриздицкий, ни В. Калюта, ни Л. Калашников. За бортом второго — массового — опроса кинематографистов оказались С. Овчаров, В. Пичул, С. Сельянов, А. Рогожкин. Лишь один голос из без малого четырехсот получили такие звезды мировой величины, как Кира Муратова и Юрий Норштейн!

Так что оба списка получились, казалось бы, большие, но с неслучайными — говорящими — пробелами, свидетельствующими, к примеру, о том, что у нас продолжает развиваться исключительно режиссерско-центристский кинематограф: названы имена лишь двух продюсеров, одного дистрибьютора, нескольких актеров с низким для их статуса рейтингом. Это значит, что наши профессионалы нечувствительны ни к зрительским интересам, ни к влиянию продюсеров, а следовательно, к рынку.

Дело не в том, что мотивации ответов имели разную природу. Вопрос в ином: есть ли у нас «другие писатели»? Нет! Определены именно те, кого и следует полагать киноэлитой.

Общеизвестно, как сказывается на популярности общественное внимание. С. Говорухин, В. Мережко, К.Разлогов регулярно появляются на телевидении, Ю. Богомолов, А. Шемякин, А. Плахов — в газетах. Например, Андрон Кончаловский может, условно говоря, не жить близ метро «Аэропорт» или на Мосфильмовской улице. Зато в те дни и часы, когда оказывается в России, он как настоящий западный профессионал зря времени не теряет: не только снимает кино, но и дает множество интервью, делает большие телепередачи как ведущий, прилетает в Сочи на день фестивальной премьеры. Выбирая Кончаловского, товарищи по профессии одновременно выбирают и как бы представляют собственную идеальную судьбу.

Равно как — при всем несходстве — его брат, всеобщий супергерой, в два раза опередивший в этом опросе следующего за ним режиссера. Проголосовавшие за Никиту Михалкова знают, что всемирной отзывчивости он добился отсюда, что он признан уже не столько как представитель «загадочной страны», сколько как самодостаточная «звезда». Редкий случай, когда местный рейтинг полностью совпал с европейским.

Но Запад ведь знает и П. Лунгина, и В. Каневского, и С.Бодрова, и замечательного оператора А. Родионова. Однако неспроста их имена здесь не прозвучали — дело тут, конечно, не в качестве их работ по сравнению с теми, кто оказался в списках. Вот она, как говорил один из героев пьесы «Без вины виноватые», «тонкая французская игра»...

Андрей Плахов

Кино для моды и для вечности

В конце 1992 года журнал «Сайт энд саунд» устроил опрос среди ста с лишним кинокритиков и режиссеров мира с целью выявить наиболее значительные и выдающиеся фильмы за всю историю кино.

Рейтинги «лучших фильмов всех времен и народов» (л.ф.в.в. и н.), составляемые всеми кому не лень, кочуют по страницам мировой печати. Но опрос респектабельного британского журнала имеет свою традицию и сам стал фактом истории кино. Впервые такой опрос был проведен в 1952 году в параллель памятному Брюссельскому референдуму кинематографистов[1] и отныне организуется каждые десять лет. Нынешний — особо ответственный, ибо проводился в преддверии столетнего юбилея кинематографа. Казалось, важно понять не только приоритеты сегодняшнего дня, но и предварительные итоги столетия: что осталось «навечно», а что «кануло в Лету».

Если сравнить самые общие результаты пяти опросов критиков за 40 лет, вырисовывается более-менее стабильная картина с явно выраженными тенденциями. Но есть в этой картине и темные пятна. Разве не изумляет, что «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, прочно воцарившийся в качестве лидера номер один начиная с 1962 года, в 1952-м даже не попал в «десятку»! Вообще тот первый опрос, проведенный в разгар моды на неореализм, именно по этой причине возвысил над всеми «Похитителей велосипедов» Де Сики, чтобы распределить по остальным местам почтенных и годных на все времена классиков — Чаплина, Эйзенштейна, Гриффита, Флаэрти.

1962 год принес очередную прихоть моды: на втором месте оказалась совсем свежая картина «Приключение», свидетельствуя о том, что кинематограф вступил в «эру Антониони». Но этот же год исправил по меньшей мере две несправедливости: вместе с Уэллсом он «реабилитировал» Жана Ренуара с его «Правилами игры», которые с тех пор не опускаются ниже третьего места. Еще один знаменательный мотив 1962-го — появление в «десятке» первого японского имени — Мидзогути.

Год 1972-й оставляет пьедестал почета тройке «священных медведей» прошлого (Уэллс, Ренуар, Эйзенштейн), но впервые поднимает по иерархической лестнице конкурирующую тройку современников (Феллини, Антониони, Бергман). Тем самым в сознании кинематографа закрепляется опыт режиссерской революции 60-х, впечатываются его интеллектуальные эмблемы, как-то: мечущийся художник — Мастроянни («$8^1/_2$»); героиня(ни) Моники Витти[2], симбиоз лиц Лив Ульман — Биби Андерсон из «Персоны».

Впрочем, имя самого большого хулигана этого периода — Ж.-Л. Годара — всплывает, обретя необходимую респектабельность, лишь десять лет спустя, в опросе 1982 года. И то лишь в новой его секции, перечисляющей не названия фильмов, а режиссерские имена. И то Годару приходится довольствоваться девятым местом (после Бунюэля, Куросавы, Феллини, Хичкока и перед Бастером Китоном). А Бергману, чье раннее творчество стало забываться, а позднее нередко разочаровывало, не досталось вовсе ничего в пределах обеих «десяток».

Что поражает больше всего в рейтинге 1992 года, составленном критиками? Конечно, не то, что на шестом месте появляется «Аталанта» Жана Виго. А прежде всего — вторжением двух экстремальных категорий фильмов, которые раньше заведомо обитали на периферии. Это, с одной стороны, классика американского жанрового кино («Головокружение» Хичкока, «Искатели» Форда, «2001: Космическая одиссея» Кубрика). С другой — классика кино азиатского («Токийская история» Одзу, «Патер Панчали» Рея).

Здесь уместно прокомментировать состав участников опроса. Четверть его приходится

---

[1] Для нас Брюссельский референдум памятен главным образом тем, что канонизировал позицию «Броненосца «Потемкин» как «л.ф.в.в. и н.». О том, что этот канон впоследствии не раз менялся, в нашей идеологической резервации предпочитали умалчивать.

[2] Один из участников опроса включил в свой список «Затмение», потому что Моника Витти танцует, как африканка.

на британских критиков. Именно они во многом «повинны» в том, что так рванули вперед «Головокружение» и «Токийская история» — культовые фавориты европейских фильмотечных мероприятий последних лет. Из России в опросе участвовало только три эксперта и Наум Клейман — один из тех, кто назвал Одзу. Но если бы «наших» было больше — многие ли из них в принципе имели возможность видеть фильмы загадочного японца?

Увы, эрудиция и насмотренность имеют свою оборотную сторону — снобизм и клановое сознание. Заглянув в мой список, британский коллега Дерек Малкольм (президент ФИПРЕССИ и ведущий колумнист «Гардиан») с ужасом произнес: «Боже мой! «Тристана»! «Гибель богов»! «Зеркало»!» И немного успокоился, увидев чаплинскую «Парижанку». Я лучше знаю Дерека, чем он меня, и мне не надо было заглядывать в его «кондуит», чтобы сказать: там не обойдется без «Токийской истории», «Музыкального салона» Рея и «Мадам де...» Макса Офюльса, еще одного культового режиссера европейских синефилов.

«Гражданин Кейн», режиссер Орсон Уэллс

Дальнейшие наши рассуждения будут опираться на новый поворот сюжета, предложенный все той же редакцией «Сайт энд саунд». По новым правилам в игре теперь участвуют не только критики, но и режиссеры, однако подсчет голосов производится отдельно. Результаты сравнения двух профессиональных опросов — просто потрясающие!

Единственное явное совпадение — пресловутый «Гражданин Кейн», вышедший на первое место и у тех, и у других. Но если вслед за ним у критиков идут фильмы Ренуара, Одзу, чуть ниже — Дрейера, Рея и Эйзенштейна, то у режиссеров фаворитами оказываются «Бешеный бык» Скорсезе, два Феллини («$8^1/_2$» и «Дорога»), чуть ниже — два Копполы («Крестный отец» и «Крестный отец. Часть вторая»), два Куросавы («Семь самураев» и «Расёмон»).

Поучительно сопоставить также рейтинги режиссерских имен. Критики остаются и здесь верны пантеону усопших (Уэллс, Ренуар, Хичкок, Рей, Одзу, замыкает «десятку» Эйзенштейн). И все-таки почетное третье место отводится Годару, конкретные фильмы которого в обойму не попали, но чье высокое иерархическое положение вне сомнения критиков.

В анкетах режиссеров, напротив, почти отсутствуют фигуры, отдаленные исторически, географически и, так сказать, эстетически. По оценкам коллег, первым режиссером столетней истории кино оказывается не кто иной, как Феллини; третьим — Куросава, четвертым — Коппола, пятым — Скорсезе, а седьмым — Бергман. Феллини к моменту голосования был еще жив. Ни одного из этих режиссеров (и ни одного из их фильмов!) не встретишь в суммарных итогах новейшего критического опроса. Нет там даже Бунюэля. Зато вот имя Годара не значится в коллективно вынесенном режиссерском «приговоре». Как и, естественно, Одзу. Как и — менее естественно — Ренуара. «Правила игры» не отметил в числе своих любимых даже участвовавший в опросе Феллини — даром что ренуаровский шедевр, как декабристы Герцена, разбудил в том числе и фантазию автора «$8^1/_2$». Непосредственный Ф.Ф. не забыл зато включить в «десятку» свое «Интервью».

Единственное, что связывает два финальных списка двух категорий опрошенных, — это универсальные Уэллс, Чаплин, Хичкок, Форд.

На самом деле связь глубже, только проходит она не по горизонтали, а по вертикали. Нетрудно заметить, что имена и фильмы, чаще других называемые теперь режиссерами («$8^1/_2$», «Семь самураев», «Головокружение» и их авторы) за десять (или чуть больше) лет до этого стали фаворитами критики. Значит ли это, что режиссеры внушаемы и, вопреки всему, прислушиваются к голосу «презренных» критиков, следуют (хотя и не сразу) их рекомендациям? В какой-то мере да: очевидно, что режиссерское сознание с десятилетним запаздыванием адаптирует критические предпочтения и увлечения, включая и те, что самими критиками уже изжиты и пережиты.

Однако вряд ли можно с достаточной вероятностью предположить, что в 2002 году в очередном опросе представители новой режиссерской волны назовут своими кумирами Одзу и Рея. Скорее уж, если ориентальный сдвиг в кинокультуре неизбежен, место классиков займут Чен Кайге, Чжан Имоу,

ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ

МНЕНИЕ КРИТИКОВ

		КОЛИЧЕСТВО ОЧКОВ
1	**«Гражданин Кейн»** (Орсон Уэллс, 1941)	43
2	**«Правила игры»** (Жан Ренуар, 1939)	32
3	**«Токийская история»** (Ясудзиро Одзу, 1953)	22
4	**«Головокружение»** (Альфред Хичкок, 1958)	18
5	**«Искатели»** (Джон Форд, 1956)	17
6	**«Аталанта»** (Жан Виго, 1934)	15
	«Страсти Жанны д'Арк» (Карл Теодор Дрейер, 1928)	15
	«Патер Панчали» (Сатьяджит Рей, 1955)	15
	«Броненосец «Потемкин» (Сергей Эйзенштейн, 1925)	15
10	**«2001: Космическая одиссея»** (Стенли Кубрик, 1968)	14

МНЕНИЕ РЕЖИССЕРОВ

		КОЛИЧЕСТВО ОЧКОВ
1	**«Гражданин Кейн»** (Орсон Уэллс, 1941)	30
2	**«Бешеный бык»** (Мартин Скорсезе, 1980)	16
3	**«8½»** (Федерико Феллини, 1963)	16
4	**«Дорога»** (Федерико Феллини, 1954)	12
5	**«Аталанта»** (Жан Виго, 1934)	11
6	**«Новые времена»** (Чарлз С. Чаплин, 1936)	10
	«Крестный отец» (Фрэнсис Ф. Коппола, 1972)	10
	«Головокружение» (Альфред Хичкок, 1958)	10
9	**«Семь самураев»** (Акира Куросава, 1954)	9
	«Страсти Жанны д'Арк» (Карл Теодор Дрейер, 1928)	9
	«Крестный отец. Часть вторая» (Фрэнсис Ф. Коппола, 1974)	9
	«Расёмон» (Акира Куросава, 1950)	9

ЛУЧШИХ РЕЖИССЕРОВ

МНЕНИЕ РЕЖИССЕРОВ

		КОЛИЧЕСТВО ОЧКОВ
1	**Орсон Уэллс**	58
2	**Жан Ренуар**	50
3	**Жан-Люк Годар**	42
4	**Альфред Хичкок**	39
5	**Чарлз С. Чаплин**	36
6	**Джон Форд**	34
7	**Сатьяджит Рей**	32
8	**Ясудзиро Одзу**	30
9	**Карл Теодор Дрейер**	29
10	**Сергей Эйзенштейн**	26

МНЕНИЕ КРИТИКОВ

		КОЛИЧЕСТВО ОЧКОВ
1	**Федерико Феллини**	45
2	**Орсон Уэллс**	42
3	**Акира Куросава**	32
4	**Фрэнсис Ф. Коппола**	26
5	**Мартин Скорсезе**	23
	Луис Бунюэль	23
7	**Ингмар Бергман**	22
8	**Чарлз С. Чаплин**	21
	Джон Форд	21
10	**Альфред Хичкок**	20

«$8^1/_2$», режиссер Федерико Феллини

Хоу Сяосьен (уже сегодня фигурирующие в некоторых анкетах).

С другой стороны, кто «внушал» режиссерам, чтобы на второе место (после «Гражданина Кейна»!) они поставили своим голосованием «Бешеного быка»? А в «десятку» включили обе (!) части «Крестного отца»? Критики к такому «кощунству» отнюдь не готовы, а Скорсезе с Копполой для них все еще мальчики в коротких штанишках рядом с Ренуаром и Хичкоком.

Конечно, можно сказать, что критики и режиссеры в принципе несовместимы в своих подходах к кинематографу. Первые мысленно видят себя хранителями некоего идеального музея, набитого шедеврами прошлого, и презирают все, что сделано их современниками (речь идет об элитной группе критиков и киноведов). Режиссеры — за исключением особого типа «фильмотечных крыс», какими были пионеры французской «новой волны», Бертран Тавернье, Вим Вендерс, гораздо реже бывают на архивных просмотрах, живут сегодняшним днем и обращены к реальному кинематографическому (режиссерскому?) процессу.

У каждой из двух профессий есть свои формы радикализма и конформизма. Радикализм критиков — в том, чтобы выкопать из анналов Одзу и сбросить с корабля современности Феллини (Бергмана, Бунюэля). Но в этом же парадоксально проявляется и конформизм моды, еще вчера диктовавшей обратное. Нет никакой уверенности в том, что через десять — двадцать лет история кино опять не будет решительно пересмотрена и список «вечных ценностей» не претерпит (и не одну) метаморфозу.

Конформизм режиссерских ответов очевиднее: он скорее бросается в глаза. Простодушно назвав Феллини величайшим режиссером мира, его коллеги показали, что предпочитают не классику и не авангард (в высоком смысле), а повсеместно адаптированные вещи и фигуры. К последним сегодня относятся — из европейцев Бунюэль и Бергман, из японцев — Куросава, из современного Голливуда — Коппола и Скорсезе. Спилбергу войти в «десятку» помешала, похоже, лишь зависть к сверхдоходам «короля динозавров»: в анкетах его стараются не упоминать.

И однако же в режиссерских ответах есть явный оттенок своего — антиснобистского — радикализма. Режиссеры — а не критики — потянули список «л.ф.в.в. и н.» в сторону зрелищно-жанрового кино сегодняшнего дня. Чтобы были в списке не только Чаплин и Хичкок, но нынешние кумиры публики — прежде всего, разумеется, американские. Это тоже знак новой ситуации, сложившейся в культуре.

До сих пор речь шла о финальных, суммарных списках. Не менее поучительно изучение того материала, из которого складывались рейтинги. Здесь столько же бросающихся в глаза закономерностей, даже стереотипов, сколько и случайностей, крайностей, сенсаций и загадок.

В качестве курьезов можно рассматривать появление в индивидуальных списках «л.ф.в.в. и н.» таких лент, как «Терминатор», «Танцы с волками» или «Только в танцевальном зале». А можно задуматься: есть ли и это властный позыв к реабилитации масскульта и кича? Тем более что последнюю из перечисленных картин счел возможным упомянуть (не Уэллса, не Ренуара) крупный английский критик Дэвид Робинсон.

При анализе анкет поражает скромное присутствие английских фильмов и имен, хотя значительную часть опрошенных, как уже сказано, составляли англичане. В обеих группах ответов почти не удалось обнаружить ни классиков английского кино (кроме Дэвида Лина), ни работ «молодых рассерженных» (кроме Тони Ричардсона), ни представителей сегодняшнего «британского ренессанса» (Майк Ли, Кен Лоуч, Стивен Фрирз). Четыре голоса набрал Теренс Дэвис («Далекие голоса, тихие жизни»), надежда и опора английской критики. Блистательно отсутствует (всего один голос за «Книги Просперо») Питер Гринуэй, которому еще пару лет назад прочили место в пантеоне божеств. И только Дерек Джармен представлен двумятремя работами («Эдуард II», «Таким я себе представляю Октябрь») да собственноручно заполненной анкетой.

Ниже, чем можно предположить, рейтинг немецкого кино. Из шедевров экспрессионизма упоминаются «Восход», «Носферату», «Метрополис», «М», «Мабузе». Нет ни «Нибелунгов», ни «Безрадостного переулка» Пабста, ни даже «Калигари»; ничтожное число голосов у «Голубого ангела». Где-то мелькает «Триумф воли» Лени Рифеншталь. Фас-

биндер упоминается критиками и режиссерами всего раз по пять, а ведь он снял несчетное количество картин. Сравнительно неплохой рейтинг у Херцога, у его ранних работ («Знаки жизни», «Агирре, гнев божий»). И скандально низкий у Вендерса, которому уже загодя прочили место в ряду великих, делали из него академика, персонажа светского европейского киноистеблишмента.

Как сказал упомянутый выше Дерек Малкольм, имидж немецкого «нового кино» весь в прошлом: Фасбиндер умер, Херцог уехал, Вендерс уснул. Но ведь и Хичкок, и Ренуар говорят из прошлого, а их голос слышен. Кинематограф Вендерса, похоже, оказался запрограммирован на короткую дистанцию. Если эксперты еще помнят его «Париж, Техас» и «Небо над Берлином», то ранние (и лучшие) фильмы, судя по статистике «Сайт энд саунд», почти забыты.

Прошло около семи лет со времени еще одного опроса, устроенного среди международных экспертов Хубертом Балсом, тогдашним директором Роттердамского фестиваля. Тема опроса — «Режиссеры будущего». Тогда бесспорным лидером оказался Вендерс, вторым шел Джим Джармуш. В первую двадцатку вошли Лео Каракс и еще несколько модных персонажей 80-х годов. Все они отсутствуют в нынешнем рейтинге даже на периферии, так же как практически отсутствует «сверхновая звезда» Педро Альмодовар, так же как и лики очередного иконостаса, представленного журналом «Кайе дю синема» совсем недавно в виде двадцатки режиссеров XXI века (Стивен Содерберг, Гас ван Сэнт, Тим Бертон, Оливье Ассайяс, братья Коэны...). Если прогноз на будущее составят завтра, боюсь, туда не попадут многие сегодняшние потенциальные кандидаты, а «режиссером будущего» назовут... скажем, Квентина Тарантино, автора эстетски-ироничного и изощренно-садистского триллера «Загон для собак» и «Бульварного чтива», получившего в 1994 году каннское золото.

Вернемся к представительству в рейтинге национальных школ. Если Голливуд и окрестности можно отнести к таковым, то он безусловно доминирует. Однако все же в классическом варианте (Гриффит, Миннелли, Любич, Уайлдер и т.д.). Современников не так много. Помимо Копполы и Скорсезе, это Роберт Олтмен и Вуди Аллен, Дэвид Линч и Спайк Ли (порядка 5 — 6 голосов каждый). Свои — клановые — почитатели есть даже у самых экстремальных из American Independents.

О хорошем (и явно растущем) рейтинге китайцев уже говорилось; есть упоминания австралийцев, в частности Питера Уира; новозеландки Джейн Кэмпион (триумфаторши Канна-93, но рейтинг составлялся раньше, еще до «Фортепиано»), а также канадца Дени Аркана.

Что касается самых больших (по художественному вкладу) европейских кинематографий — французской и итальянской, они представлены, конечно, обширно, хотя и не без неожиданностей. Из французских классиков лидирует с большим отрывом Ренуар, а затем Виго; в ответах фигурируют также Брессон, Трюффо, Рене, Тати; реже Марсель л'Эрбье, Жан Кокто и Марсель Карне; еще реже — Рене Клер, Рене Клеман, Жак Беккер, Эрик Ромер, Жак Деми, Жак Риветт, Мишель Девиль; вовсе отсутствуют Аньес Варда, Бертран Тавернье, Клод Лелуш, Морис Пиала.

Такое впечатление, что концепции (авангарда, поэтического реализма, новой волны, синема-верите, нового барокко) с исторической дистанции поглощают, мельчат авторские индивидуальности, замыкают их на узкий контекст — моды, направления, а не вечности. И только немногим подлинным авторам (понятие — культовое во французском кино) удается вырваться из шор рациональной усредненности, если не сказать посредственности, французского «хорошего тона». Не похоже, чтобы до конца разрушить эти шоры удалось вчерашним мастерам эпатажа (Бертран Блие — один голос, Жан Эсташ — отсутствует в рейтинге) и сегодняшним «новым диким» (Бессон, Бенекс, Анно — отсутствуют).

«Токийская история», режиссер Ясудзиро Одзу

Суховато метафизичным, погруженным в «мореттиевидный» нарциссизм стало в наши дни и итальянское арт-кино. Последний из режиссеров, кто продолжает великую национальную традицию и в совершенстве владеет эмоцией — Бертолуччи. Поразительно, что о нем и его фильмах почти единодушно молчат критики, зато у режиссеров он набирает вполне приличный рейтинг — 15. О том, насколько условны подобного рода статистические игры, напоминает сравнительно ред-

«Крёстный отец», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

кое упоминание Росселлини, Висконти и Пазолини — трех великих художников, которым не нашлось места в суммарных рейтингах «Сайт энд саунд» за всю историю их проведения (кроме фильма «Земля дрожит», который пробился в опросе 1962 года на девятое место). О таких же фигурах, как Ольми, братья Тавиани, Феррери, Кавани, Скола, вспоминают лишь единицы.

На кинокарте, вычерченной экспертами 1992-го, Восточная Европа сжалась и превратилась в скромную провинцию. Такой страны, как Венгрия, вообще, кажется, не осталось (Сабо получил один голос за «Мефисто», Янчо чуть больше). Вероятно, это помимо прочего связано опять же с рационализмом даже лучших венгерских картин: их принято уважать, признавать, но их трудно любить. Результаты же подобных анкет в значительной степени продиктованы любовью.

Если венгры — это французы восточноевропейского мира, то эмоциональные поляки — это итальянцы. Вайда — один из немногих «социалистических» классиков, чье имя не часто, но все же регулярно встречается. Чего не скажешь о лидерах чешской волны: от нее в памяти анкетируемых где-то на периферии остались только «Поезда под пристальным наблюдением» Менцеля; такой некогда звездный режиссер, как Форман, по сути потерялся при перемещении из Старого Света в Новый: ни ранние, ни поздние его фильмы как-то уже не возбуждают. Из нового поколения «восточных» сохраняет пристойный минимум голосов (5) Кустурица, а лидирует (9), разумеется, Кесьлёвский. Это высокий рейтинг для режиссера, лишь недавно всерьез вышедшего на международную арену.

Советское и постсоветское кино представлено в основном двумя «китами» — Эйзенштейном и Тарковским. Рейтинг первого от года к году убывает. Его уже нет в именной «десятке» 1982 года и в «десятке» 1992-го, сформированной режиссерами; нет и его фильмов. «Броненосец» со своим создателем держатся в самом конце «десяток» лишь у критиков (15 голосов отдано фильму и 26 режиссеру).

Рейтинг же Тарковского стабилен и идет вверх. Уникальный случай: в анкетах фигурируют все 7 снятых им картин — от «Иванова детства» до «Жертвоприношения». У критиков Тарковский-режиссер собрал 22 голоса (минимум для вхождения в «десятку» — 26). У режиссеров — 17 (минимум — 20)[3]. То, что с общим спадом интереса к России, с решительным поворотом от интеллектуального кино к зрелищному тем не менее именно Тарковский, с его обостренной духовностью, мессианством и славянской необузданностью, остается привлекательной фигурой (в том числе и для многих американских экспертов), — факт значительный. Он подтверждает общую направленность реципиента конца столетия к открытой эмоции, страсти, которая может по-разному проявляться, но есть и у Феллини, и у Копполы, и у Тарковского, и у Кесьлёвского, и у Чжана Имоу, и у Чена Кайге.

Встречаются ли в анкетах другие русские и некогда примыкавшие к ним? Трижды — Довженко, трижды — Барнет, трижды — Параджанов; дважды — Герман («Лапшин»), дважды — Климов («Иди и смотри»), дважды — Иоселиани («Жил певчий дрозд» и «Фавориты луны»); по одному разу — Калатозов («Журавли»), Михалков («Обломов») и Норштейн («Сказка сказок»), а также Евгений Бауэр («Сумерки женской души»). Не густо, учитывая, что почти половина упоминаний идет из уст режиссеров-соотечественников, участвовавших в опросе.

Их анкеты представляют отдельный интерес. Сергей Бодров не удержался от искушения ввести в свой выверенный список «Развод по-итальянски» Джерми, ставший фактом биографии (в том числе сексуальной) многих из нас. Олег Ковалов патриотично отвел половину мест на международном Олимпе родным художникам и фильмам (добавив к ним по добрососедству Менцеля). Никита Михалков — один из немногих, кто поддержал другого славянского соседа — Формана[4]. Евгений Цымбал, напротив, вместо патриотизма искренне выразил свое упоение недавними зрительскими открытиями («Ночной портье», «Под покровом небес», «Невыносимая легкость бытия»). Василий Пичул добавил к отличившимся «нашим» Шукши-

---

[3] Если бы ответы по обеим группам экспертов (режиссеры и критики) суммировались, Тарковский набрал бы 39 голосов (против 37 у Эйзенштейна) и, вероятно, вошел бы в «десятку».

[4] Михалков ценит «Кукушку» «за редкое сочетание славянской глубины чувств и американской формальной точности». Михалкову принадлежит также ехидный, но не лишенный смысла комментарий к «Аталанте»: «все, чего достигла впоследствии французская новая волна, выросло из этого фильма».

на и Панфилова, но основной акцент сделал на американцах («Дикое сердце», «Таксист», «В поисках потерянного ковчега»).

Это, между прочим, дало основание редакции «Сайт энд саунд» сделать в своем комментарии к опросу вывод о возросшем влиянии Голливуда на новое поколение русских кинематографистов. Мы же позволим себе в скобках другой вывод: влияние перестройки на сознание западных кинематографистов оказалось совсем краткосрочным, как мода на один сезон. Никто — ни один человек — не упомянул ни «Маленькую Веру», ни «Покаяние», ни «Комиссара», с которым еще недавно так носились на Западе, ни даже фильмов Муратовой.

Несколько милых подробностей открывается в анкетах, заполненных зарубежной режиссурой. Кто бы мог подумать, что единственным из двух сотен экспертов, назвавших висконтиевского «Людвига», окажется создатель «Охотника на оленей» Майкл Чимино (в чьем списке также «Леопард», «Рокко и его братья», «Дорога», «Сладкая жизнь» и «Дети райка»). У хорошего австралийского режиссера Пола Кокса подряд идут Бергман («Персона», «Молчание») и Тарковский («Зеркало», «Сталкер», «Жертвоприношение»). А хорошему тайваньскому режиссеру Эдварду Янгу особенно близка «Ностальгия». Кесьлёвский — чуть ли не единственный, кто отметил вклад британского кино («Кес» Кена Лоуча, «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Тони Ричардсона), а индийцы Мринал Сен и Адур Гопалакришнан — кто упомянул Миклоша Янчо. Чен Кайге повторил подвиг Феллини, назвав в «десятке» собственную картину «Желтая земля» (молодой человек от скромности не умрет: дело было еще до полученной им в Канне «Золотой пальмовой ветви» за фильм «Прощай, моя наложница»). А вот Оливер Стоун подтвердил все, что можно было предположить в его списке, перечислив «Лучшие годы нашей жизни» (из картины Уайлера он просто вырос, как из гоголевской шинели), «Лоуренса Аравийского», «XX век» и обоих «Крестных отцов».

Вкусы и предпочтения остальных известных кинематографистов оказались более чем традиционными — без «вывертов». Среди заполнивших анкеты, кроме вышеназванных: Жан-Жак Бенекс, Педро Альмодовар, Линдсей Андерсон, Дени Аркан, Пупи Авати, Эктор Бабенко (назвал «Е.Т.»), Нил Джордан, Аки Каурисмяки, Ричард Лестер, Джон Карпентер, Теренс Дэвис, Джонатан Демми, Атом Эгоян (назвал «Цвет граната»), Уильям Фридкин, Терри Гилиам, Пол Мазурский, Салли Поттер (назвала «Летят журавли» и «Лапшина»), Эдгар Рейц, Пол Шредер, Джон Шлезингер, Мартин Скорсезе, Фернандо Соланас, Хоу Сяосьен, Ежи Сколимовский, Ханс Юрген Сиберберг.

Подводя некоторые итоги, хочется сформулировать их скорее путем вопросов, относящихся не столько к прошлому (споры и переоценки все равно будут, но так или иначе оно уже состоялось), сколько к драматическому настоящему и туманному будущему «десятой музы».

Верно ли, что к концу первого столетия своего существования кинематограф вольно или невольно возвращается к эстетике наивного аттракциона, лишь оснащенного чудесами современной техники? Что только в Америке сохранилась единственная жизнеспособная кинопроизводящая структура — с великолепной фабрикой спецэффектов, с гарантированной сетью мирового киновидеопроката, со все еще исправно работающей системой «звезд», с крепкой профессиональной драматургией и режиссурой, со сбалансированным жанровым репертуаром, с политически корректными идеями, с живой мифологией, лишь крепнущей от наращивания своих мышц — культов, стереотипов? Что именно кино американского типа и покроя соответствует не только «коллективному бессознательному» постмодернистской эпохи, но и ее культурному сознанию в самом высшем, интеллектуальном слое, добровольно подчинившем себя «воле масс»?

«Патер Панчали» («Песнь дороги»), режиссер Сатьяджит Рей

Если все это так, не выглядит ли картина слишком идилличной, чтобы быть правдивой? Не напоминает ли она соцреалистическое полотно, на котором «все довольны, все смеются» и замирают по команде «Саспенс!» от срежиссированного ужаса? Или Голливуд тоже не застрахован от застоя и варение в собственном соку приведет к самопожирающему декадансу и «закату американской империи»? Ведь конкурировать ему после того, как все противники повержены, не с кем.

Если в американском варианте постмодернизм все больше напоминает соцреализм, то в своем европейском воплощении он повторяет тупиковый путь интеллектуальных предшественников — авангарда и модернизма. Я пишу эту статью в Италии, где проходят просмотры лучших европейских картин, претен-

дующих на приз «Феликс». Это непроходимая скука! За исключением «The Crying Game», «Зимнего сердца» Клода Сотэ и «Урги» (да еще «Орландо», недаром уже успевшего попасть в несколько анкет «Сайт энд саунд»), в программе нет не то что жанровых, но просто нормальных картин, которые можно смотреть, не насилуя себя и не проклиная тот день, когда выбрал профессию. Еще два-три исключения не изменят общий расклад. О восточноевропейской селекции вообще молчу. Из западных — квинтэссенцией всего худшего стала греческая лента «Разворот» (режиссер Никос Грамматикос) — поистине фильм ни о чем. А между тем он скроен и выполнен по типовому фасону Тео Ангелопулоса, заразившего даже своих темпераментных соотечественников манерностью и анемией (рейтинг Ангелопулоса, еще одного из «священных чудовищ» интеллектуального кино, в последнем опросе удивительно низок).

«2001: Космическая одиссея», режиссер Стенли Кубрик

Конечно, есть в европейском кино Каракс и Каурисмяки, Альмодовар и Фрирз, Кесылёвский и Кустурица — слава Богу. Но общий тонус явно пониженный. Надежды на новую режиссерскую когорту — с живо пульсирующей кровью, жанровым чутьем и игровым началом, с пышно взбитой челкой «как символом постмодернистской невинности» — кажутся все более призрачными. Недавние работы многих из них разочарованные критики сравнивают с роскошно декорированными тортами из сладкой «ваты» без наполнения.

Взоры надежды теперь обращены на Юго-Восток, к Пасифику. Не только Китай, но и Австралия претендует на роль мировой кинодержавы. Боюсь только, что в новом увлечении все-таки сказывается (дружно отрицаемая самими европейскими экспертами) их склонность к экзотике и, более того, к покровительственной позиции «старшего брата»[5].

О том, что подлинное мультикультурное сознание существует пока больше в головах, декларациях и добрых намерениях, а реальность подчиняется импульсам моды и политкорректности, свидетельствует, например, совсем свежий фильм Дэвида Кроненберга «М. Баттерфляй». В нем напрочь отсутствует столь свойственная этому режиссеру (чьи «Связанные намертво» не пропущены в рейтинге) стилевая оригинальность, а экранизация известной бродвейской пьесы кажется выполненной для галочки, чтобы правильным образом отметиться в «году китайских трансвеститов» (так назвали 1993-й после каннского триумфа Чена Кайге).

Сказанное отнюдь не имеет целью принизить роль восточного, азиатского кино, которое уже завоевало позиции в арсенале мировой киноклассики (благодаря Японии, Индии), интересно развивается в трудных условиях Ирана, Вьетнама и переживает подлинный ренессанс в тайских странах. У китайцев, между прочим, стоит многому поучиться нашим кинематографистам, пытающимся прорваться на мировой рынок. Поучиться жесткости, с какой наши желтолицые братья и сестры диктуют миру свой национальный стиль, которому даже обработанный Голливудом зритель не в силах сопротивляться.

В заключение хотелось бы остановиться еще на одной, более локальной проблеме, тоже подсказанной английским рейтингом. Это проблема культового кино. Для зрителей моего поколения и моего круга существует несколько фильмов, может быть, не являющихся шедеврами, зато сыгравших в нашей судьбе исключительно важную роль. Это упомянутый выше «Развод по-итальянски», это «Соблазненная и покинутая» того же Джерми; это «Шербурские зонтики» и «Старики на уборке хмеля»; это «О, счастливчик!» Линдсея Андерсона, «Погоня» Артура Пенна, «Эльвира Мадиган» Бу Видерберга. Фильмы, прорвавшиеся к нам сквозь железный занавес и поныне вспоминающиеся благодарно-ностальгически.

Были и другие — не столько виденные, сколько «читанные»: «Молчание» и «Дневная красавица», «Гибель богов» и «Ночной портье», весь Пазолини от «Теоремы» до «Сало», «Заводной апельсин» и «Охотник на оленей» — фильмы-легенды, таившие в себе волнующий вкус запретного плода. Между первыми и вторыми располагался «Конформист» — выпущенный в прокат как издевательство, черно-белым, со смысловыми купюрами и безобразно дублированным. Легендой долго оставалась и заблокированная для продажи в соцстраны «Вестсайдская история».

Впоследствии на полуподпольных-полупрофессиональных просмотрах мы влюблялись в «Слугу» Лоузи и «Блоу-ап», в «Полу-

[5] Этот оттенок заметен и в обостренном интересе британских критиков к кинематографу Индии. В принципе естественна культурная миссия критики по отношению к молодым, развивающимся кинематографиям. Однако...

ночного ковбоя» и «Беспечного ездока» (в него — особенно), в «Кабаре» и в «Жестяной барабан». Новые, явные и тайные культы отторгали душу от киноклассики (советской — особенно), которая была доступна с обязательными идеологическими нагрузками.

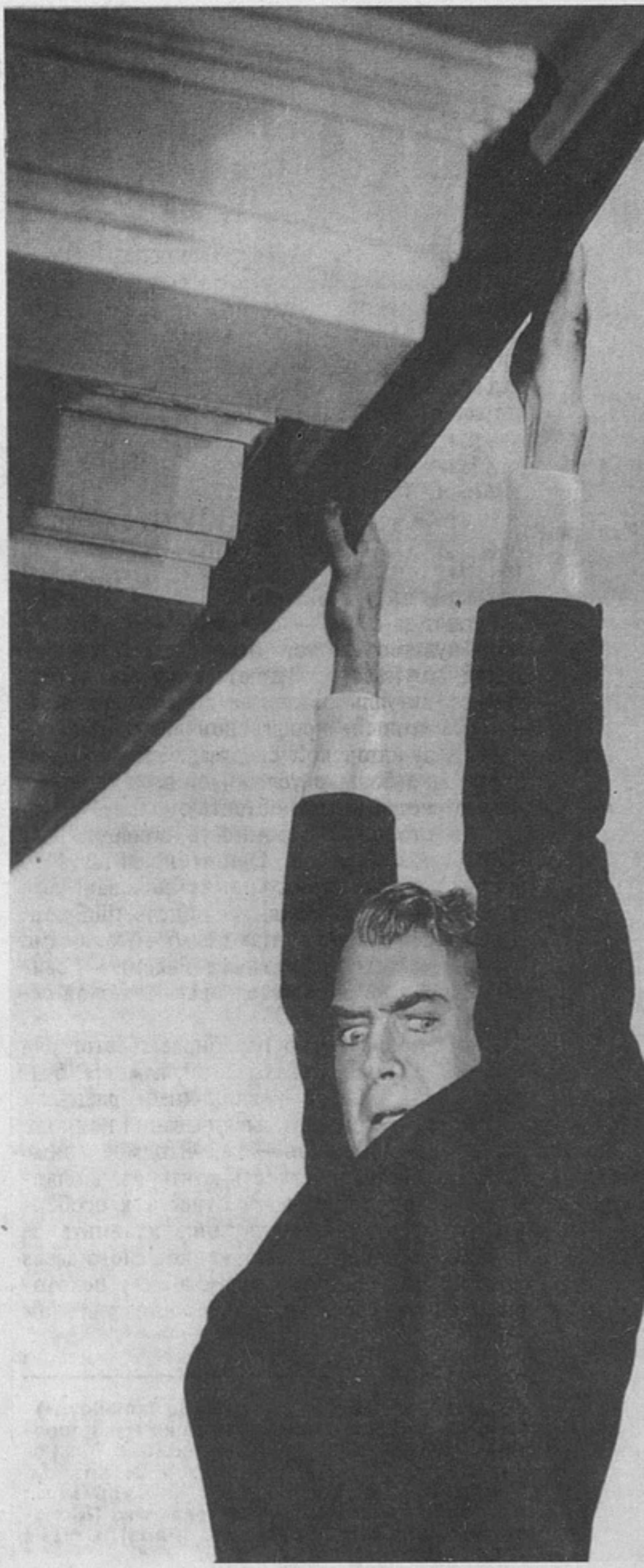
Многие из перечисленных фильмов были культовыми также и в свободном мире, но наш культ, как великий тюремный, мог дать им сто очков вперед. Поэтому неудивительно, что мифология 60-х пустила у нас глубокие корни и до сих пор подчас болезненно актуальна. На Западе мифы 60-х давно развеяны, что видно и по английскому рейтингу. Так же легковерно, словно за душой ничего нет, принимает сегодня новое поколение все еще советских по сути людей новый — неоголливудский миф. Лечиться от него — когда окружающий мир им переболеет — нам будет так же трудно.

Кинокульты ведь бывают разного свойства. Есть фанатики, подстерегающие «звезд». Есть дурачье, что бегает по сто раз на сеансы глупейших cult movies, опережая реплики персонажей и поливая друг друга водой из клизмы в сценах дождя. Есть служители интеллектуальных культов, сделавшие, например, божество из Серджо Леоне (5 голосов по двум типам анкет; видно, усилий оказалось мало).

Попытки разрушить барьер между экраном и жизнью, вернуть или сымитировать утраченную невинность, искусственно опроститься — все это давно знакомо. И все же трогательно звучит признание одного из участников опроса, назвавшего (как и пять его коллег) любимым фильм «Волшебник из страны Оз» — органично культовый вот уже для многих поколений американцев. Почему? «Я смотрю его снова каждый год, чтобы только услышать, как Берт Лар, защемив хвост, стонет: «Попался, попался, как крыса!»

Готовясь к столетнему юбилею, кинематографисты много дискутируют о новых подходах к истории кино. Готовятся и публикации по истории кинокритики, «истории историй». Искать новые подходы, конечно, нужно. Но не забывая о главном — психологическом. Не только в том специфическом смысле, который имел в виду Кракауэр в своей книге о немецком кино. Но и в самом универсальном. Ведь кино делается, а потом описывается и анализируется людьми и для людей. А людям свойственно увлекаться, разочаровываться, строить иллюзии, менять убеждения. И дело не только в преходящей «моде», но также и в том, что «вечность» существует лишь как идеальный проект сознания, никогда не реализуемый и недостижимый.

Об этом тоже напоминают на протяжении 40 лет опросы «Сайт энд саунд», по которым впору писать как психологическую историю мирового кино, так и историю кинокритики.



«Головокружение», режиссер Альфред Хичкок

Е. Плахова

Если б знали вы, как мне дороги...

Никакой фильм, похоже, за последнее время не вызывал столь алогичных, почти абсурдных реакций. Дело не в том, что одним он понравился практически без оговорок, а другим — совсем напротив. Странно, что и хвалят, и ругают его едва ли не за одни и те же вещи, только поданные с разными оттенками и эпитетами.

Хвалят за стиль — холодноватый, отстраненный, без мелодраматического пафоса. Хвалят за отсутствие ложной актуальности, навязчивых злободневных примет. Хвалят за профессионализм (операторской, актерской и в конечном счете режиссерской работы).

Ругают за стиль — отстраненный, убивающий чувство, за то, что фильм сделан «с холодным носом». Ругают за отсутствие истинной актуальности и за присутствие ложной. За «голый» профессионализм, не обеспеченный авторской сверхзадачей.

Все еще больше усложняется, если к нашим отечественным добавить оценки экспертов со стороны. Странность обнаруживает себя с новой силой. Одним нравится, что фильм профессионально стилизован под жанровую международную модель film noir. Другие именно это считают слабостью, а само появление такой картины в России — свидетельством несамостоятельности молодой режиссуры.

Когда произвольно перебираешь этот ряд противоречивых высказываний, кажется, будто имеешь дело с несколькими разными лентами. Но стоит эти высказывания немножко систематизировать — как «Подмосковные вечера» обретают четкость контуров. Полярность же оценок хочется отнести к особенностям зрения, подхода или, извините за выражение, дискурса. Заезженное слово здесь уместно, ибо данный фильм в силу некоторых причин перестал быть просто фильмом и начал восприниматься всеми заинтересованными сторонами как иллюстрация некоей эстетической и продюсерской программы, как индикатор, сигнал каких-то более широких процессов.

Вполне частный случай

Между тем достаточно отвлечься от дискурсов — и «Подмосковные вечера» покажутся продуктом нормального эксперимента по пересадке в близлежащую реальность классического сюжета. Лесковскую «Леди Макбет» уже экранизировали — когда-то Анджей Вайда и сравнительно недавно Роман Балаян. Получились фильмы, маргинальные в послужном списке каждого из их создателей. Оставим литературоведам копаться в особенностях лесковской прозы, но и так ясно, что для кино она мало приспособлена, а повесть о Катерине Измайловой — особенно. Она обманчиво мелодраматична и почти неизбежно загоняет в какую-нибудь ловушку.

Ясно и то, что броская сюжетная канва вкупе с зияющей где-то поблизости иррациональной черной дырой манит режиссеров, активизирует их подсознание — независимо от того, что и как они думают этой историей поведать миру. Если бы тот же Ст. Говорухин довел до конца свой проект и экранизировал сценарий, написанный для него (и при его участии) Мариной Шептуновой, — все было бы другим. И мы говорили бы об очередной попытке трактовать лесковский сюжет с точки зрения морали, социальных условий, «духа времени».

Загадка этого произведения в том и состоит, что оно описывает вполне частный случай, пугающий и одновременно восторгающий своей дикарской самодостаточностью. В век психологизма и рефлексий, Толстого и Достоевского появление такого «неоварварства» выглядело из ряда вон. В век Невзорова и Говорухина вероятнее всего ожидать чего-нибудь черненького с нехитрой обличительной идейкой.

Валерий Тодоровский сценарий отчасти переписал, убрав из него не столько черноту, сколько серость и убожество советского

«Подмосковные вечера» («Katia Izmailova») Автор сценария Алла Криницына (по повести С. Говорухина и М. Шептуновой). Режиссер В. Тодоровский. Оператор С. Козлов. Композитор Л. Десятников. Консультанты: Франсуа Гериф и Сесиль Варгафтик. Производство Les films du Riva ge (Paris), Студия «ТТЛ» (Москва), 1994.

быта. Осталась оголенная интрига — в почти безвоздушном пространстве, которое режиссер обставил знакомыми ему интеллигентно-дачными реалиями. Перенос конфликта из плебейской среды в элитарную (двухэтажная дача, автомобиль, свекровь-писательница) мог бы привести к появлению новых социальных акцентов. Но Тодоровский избежал и их, выкачав из картины воздух времени и снова воспарив в невесомость абстрактного микрокосма.

Такая двойная операция, с одной стороны, сделала сюжет неузнаваемым, с другой — залечила швы и шероховатости, неизбежные при грубой перестройке, и явила глазу произведение вычищенное, отшлифованное.

Катя Измайлова — Ингеборга Дапкунайте

Перепад напряжения ощутим только однажды: когда умирает героиня Алисы Фрейндлих. Тогда словно кончается один фильм (советская мещанская мелодрама, дальняя родственница «Грозы» Островского) и начинается другой — современный эротический триллер. Но и этот перепад не вызывает короткого замыкания в эстетической электросети: камера оператора Сергея Козлова от начала до конца высвечивает эту макаберную историю ровным, как бы надмирным светом. Убийства, самоубийства, роковые страсти кучно следуют друг за другом, а освещение в кадре остается спокойным, мягким, бестрепетным. Никаких аллегорий, метафор, жирных поэтических намеков, выводящих в иное измерение. Просто частный случай из подмосковной криминальной хроники. Или так только кажется?

Рок в обличье бреда

Нет ничего проще, чем пересказать событийный ряд фильма: он выстроен последовательно и внятно. Куда сложнее прояснить мотивы персонажей. Исключение — опять же свекровь-писательница в исполнении Фрейндлих, похожая на современную Кабаниху или Огудалову из «Бесприданницы» (которую актриса играла у Рязанова).

Особенно проблематична линия отношений главной пары — Кати Измайловой и плотника Сергея. Ее играет уже взошедшая звезда Ингеборга Дапкунайте; его — набирающий очки и уже провозглашенный новым секс-символом Владимир Машков. Оба — опытные театральные артисты: Машков играет и ставит спектакли в Табаковской студии; Дапкунайте выступает на Бродвее рядом с Джоном Малковичем. Однако ни тот, ни другая не использовали для своей роли в «Подмосковных вечерах» психологический ключ. Как следствие — их дуэт выглядит скорее декоративно, каждый существует на экране отдельно — со своим эротизмом и своей киногенией, не обнаруживая подлинной взаимной страсти. Неизвестно, такова ли была установка Тодоровского, но в первом же эпизоде, где герои оказываются наедине, режиссер организует эротическую мизансцену как будто специально так, чтобы отвлечь зрителя от сущности происходящего. Сергей овладевает Катей на окне, предварительно закрыв ее лицо «дырявым» сетчатым свитером[1]. Акт на окне — типовое клише постсоветского кино (см. «Такси-блюз»). Деталь придает оттенок оригинальности, но и то, и другое никак не способствует вере в необоримость вспыхнувшего влечения (см. «Basic instinct» etc.).

И дальше характеры не очень-то подчиняются логике страсти, а что касается Сергея

---

[1] Вполне очевидно, что «анонимный секс» становится новой кинематографической модой. К примеру, в «Лимите» Д.Евстигнеева брутальный «новый русский» предприимчиво использует темноту ночи и пьяную беспомощность случайной знакомой, даже не заглянув ей в лицо.

— вообще хоть какой-то логике. Непонятно, зачем он так демонстративно бросает Катю. Остается предположить, что ответ лежит в сфере иррационального. Нельзя сказать, чтобы и образ Кати последовательно развивался «по классической схеме» — в том смысле, в котором он развивался хотя бы в шептуновском сценарии. Там героиня превращалась из серой забитой мышки в женщину, осознающую свою красоту и власть, а потом вдруг испытывала трагическое бессилие. В фильме Катя — Дапкунайте никакой мышкой не была, с самого начала являя миру свою породу и природу. На фоне инфантильного жалкого мужа (А. Феклистов) и вздорной свекрови она — воплощение изысканности и аристократизма. Поэтому все, что произошло с ней, все, что сделало из нее преступницу и жертву, — это не перерождение, не растление, не взрыв чувственности, не бунт и месть плоти (как в бунюэлевской «Тристане») и уж никак не «преступление и наказание», а рок, принявший форму бреда, болезни, безумия.

Поэтому данный случай, скорее, можно сопоставить с другими экранными воплощениями Катрин Денёв, поместив его между

Сергей — Владимир Машков

«Отвращением» и «Дневной красавицей». Роман, проживаемый Катей, больше напоминает игру ее больного воображения; реальны же кровь, убийство, суицид. Все предопределено с самого начала. Катя, в судорожном ритме стучащая по клавишам старенького «ундервуда», а потом распластывающая свой позвоночник на деревянном полу, — это глубоко травмированная, загнанная на задворки жизни Красота, способная только на саморазрушение.

Смириться с такой провиденциальной логикой при сознательном дефиците психологических мотивировок побуждает весь баланс профессиональных компонентов фильма. Не только экстраординарная для нашего кино роль Ингеборги Дапкунайте (редкая актриса, играющая не модуляциями голоса и не закатыванием глаз, а самой своей статью, походкой, телом), но и живописный ряд фильма, выстроенный оператором Сергеем Козловым и художником Александром Осиповым, и музыкальные акценты Леонида Десятникова, еще более «охлаждающие» температуру фильма. Все вместе создает атмосферу тревожного покоя и зловещей тишины в вязком и несколько призрачном дачном раю. Пока он не взрывается окончательно кадром автомобиля, летящего с моста в водяную бездну и уносящего жизни соперниц.

«Это еще не конец, все зависит от Кати», — сказала ее свекровь в самом начале фильма, имея в виду, что машинистка должна допечатать в срок рукопись романа. Впоследствии Катя пыталась припечатать к нему счастливый конец. Но в жизни трагический финал дописала даже не она сама, а властная рука Рока, резким движением руля свернувшая с наезженной колеи жизни героев и свершившая страшную Катину месть.

С «Любовью» пополам

Разумеется, никто не обязан становиться на точку зрения, при которой фильм выглядит менее уязвимым. Не нужно только нагружать картину грузом неподъемных, а главное, взаимоисключающих задач.

Этой нагрузке Тодоровский обязан тем, что снял «Любовь».

До этого он снял «Катафалк» — среднеметражную адаптацию рассказа Фланнэри О'Коннор, в которой уже содержался зародыш «Подмосковных вечеров». Была там и сумасбродка-старуха (Вия Артмане), и забитая жизнью мышка (Ирина Розанова), и пригородные пейзажи, и даже активно задействованный в сюжете автомобиль. Тогда этот профессионально разыгранный фильм был признан обещающим началом, а Тодоровский — вписан в ряд других «культурных» дебютантов, читающих американскую классику и знающих слово «постмодернизм».

Роковым событием для режиссера стала «Любовь». Ее признали (у нас!) по-французски изящной, хоть и немного подпорченной политической конъюнктурой. Сам Тодоровский вошел в моду вместе с открытым им Женей Мироновым. Главное же — в картине увидели отражение неформального мира молодых, хотя и тронутых печатью свободы

нравов, но, в сущности, оказывается, таких милых и романтичных. Отдельные голоса, ворчавшие, что, мол, Тодоровский унаследовал «папино кино», потонули в хоре восторгов. Молодой режиссер, он же сценарист, он же обаятельный телеперсонаж, был негласно назначен главным в новом режиссерском поколении, выразителем его творческих чаяний.

Мало кто задумался о том, почему, например, сценарист Тодоровский предпочел отдать очень личный сценарий фильма «Над темной водой» другому режиссеру. Зато теперь дружно недоумевают, как это общий любимец ухитрился разочаровать их столь отчужденной литературной реминисценцией «по мотивам Лескова».

«Подмосковные вечера» не следует смешивать с «Любовью». Их противопоставление напрашивается само собой. Об этом где-то говорил и сам режиссер, деля свое творчество на «кино про себя» и «кино про других». Вроде как последний фильм делался для того, чтобы пережить страсти, недоступные в реальной (достаточно благополучной) жизни. Но, быть может, именно эта «фантазия на тему» выражает Тодоровского более адекватно? Может быть, именно в авторском самоотторжении, в обращении к чуждому (и, признаемся, довольно неприятному) сценарию, в насильственной переработке его состоит глубоко интимная профессиональная задача? И возможна ли, как бы того ни хотелось, сегодня «Любовь-2»? Впрочем, она есть, только снята другим постановщиком и называется «Лимита».

Эта картина Дениса Евстигнеева состязалась в Сочи с фильмом Тодоровского. И вполне успешно: ее клипообразный стиль, немало обязанный тому же оператору С. Козлову, был объявлен в кулуарах «стилем времени», а тот же В. Машков окончательно «узурпировал» вместе с призом за лучшую роль почетное звание секс-символа.

За пару лет, прошедших от «Любви» до «Лимиты», окончательно сменился тип молодежного героя. Это уже давно не рокер и даже не рэкетир, а сформировавшийся в отдельный социальный типаж «новый русский». Если сначала так называли группу молодых кинематографистов (иногда включая и Тодоровского), то теперь термин прочно закрепился за нуворишами («новыми богатыми»), к которым артистическая богема и звезды масс-медиа более или менее успешно примазываются, якобы формируя их life style. Девственные студентики и интеллигентные еврейские барышни из «Любви» в этих условиях потеряли право на экранное существование. А «Лимита», формально перенося на нашу почву визуальные приемы Бессона или Каракса (см. «Любовники с Понт-Нэф»), взамен утрачивает и чувство сюжета, и чувство героя. Не гангстеры и

клошары с наркоманами становятся объектами романтизации, а — что невозможно в культурном обществе — только что вылупившаяся буржуазная элита.

«Подмосковные вечера» тоже сочли у нас «фильмом стиля». Но объявить последний «стилем года» оказалось непрозорливо. «Старым русским» (которые хотя бы две-три книжки прочли и раннего Михалкова видели) картина Тодоровского напоминает респектабельное доперестроечное кино «со знаком качества», но без прозрачных аллюзий и авторского «рвения». Живущая же в среде «новых русских» ностальгия по большому стилю находит здесь чересчур опосредованное выражение. Так что, вероятно, «стилем года» станет незамысловатая «Лимита» с отплясывающим ритуальный танец И. Верником — похожим на ожившего манекена персонажем светской хроники.

Есть и другая закономерность в отечественной судьбе «Подмосковных вечеров». Если верить многоопытному А. Кончаловскому, в России как-то особенно не прощают успеха. И уж совсем особенно — добавим от себя — успеха первого фильма. Вот еще почему второй, а иногда и третий становится проблемой даже для баловней судьбы, к которым принадлежит Тодоровский. Торопливо сотворив себе очередного кумира, наше киносообщество долго и злопамятно сверга-

Ирина Дмитриевна
Алиса Фрейндлих

ет его, мстя за собственную слабость. Так было с Сокуровым, с Пичулом. Однако поскольку закономерность эта действует на иррациональном уровне, она может давать сбои. В случае с «Подмосковными вечерами» смазанной оказалась сама грань между успехом и провалом. И эта нечеткость тоже закономерна для сегодняшнего момента, когда меняются очертания и авторского, и жанрового кино.

Простота хуже воровства

Эти очертания меняются во всем мире, но нигде так болезненно, как у нас. Ведь одновременно вибрирует грань между Россией и Европой. Тот же Тодоровский, например, — плоть от плоти отечественного кино, но работает он уже с сознательным учетом «французского фактора». В соавторы по сценарию ему добавили двух французских консультантов; один из них — Франсуа Гернф — специалист по эстетике film noir, написавший на эту тему не одно исследование.

В принципе вердикт зарубежных знатоков был благосклонным: молодой русский режиссер выполнил условия жанра. Он — «талант, к которому надо присмотреться» («Вэрайети»). Иностранцам понравились и качество изображения, и ритм, и начальный кадр с лицом героини, появляющимся из-за листа бумаги, что движется вместе с кареткой, и озвученный стуком машинки, похожим на выстрелы.

«Саспенс» заключен не только в сюжетном напряжении, в концентрированной атмосфере, но и в маленьких «говорящих» деталях. Например, в том, что все три героини (свекровь, Катя и ее соперница) случайно пользуются одним и тем же тюбиком помады — и все три погибают. Или в том, что персонажи в неопределенных эпизодах стилизованы под имиджи и иконы киномифологии (Дапкунайте — под Фэй Данауэй, Машков — под типаж американских «неприкаянных»), что проверенно действует на зрительское подсознание, ждущее некогда пережитых эмоций. И здесь гораздо больше от этой универсальной мифологии, от «пастиша», от современного культурного кича, нежели от традиций русской литературы (включая фигуру следователя, который «косит» под Порфирия Петровича). В этом смысле Тодоровский явно оторвался от родного берега.

Однако было бы трудно ожидать, что его тут же прибьет к другому, где цветут свои цветы и, скажем, один и тот же сюжет (между прочим, почти лесковский) может послужить основой и типового романа «крими», и шедевра Висконти, и добротного эротического триллера («Почтальон всегда звонит дважды»). Некая промежуточность, межпространственность культурной задачи дает о себе знать, делая фильм отнюдь не «слишком холодным», а «недостаточно горячим». Или, напротив, недостаточно холодным для «ледяного шедевра».

Тут с неизбежностью вспоминается Клод Шаброль, тоже снимающий «буржуазное кино» (как в виде комплимента определяет «Подмосковные вечера» А. Тимофеевский). Но пронизывающая его фильмы ирония выявляет внутреннюю криминальность среды и персонажей, что снимает с Шаброля подозрение в эстетическом обслуживании правящего класса. Немного иронии не помешало бы и Тодоровскому, но, видимо, он был слишком осторожен в своей первой копродукции, боясь сделать какое-нибудь «фопа» и потерять след жанра. В итоге французская холодноватость (по идее несущая картезианский или экзистенциальный смысл) здесь оборачивается чрезмерной сухостью. В «Любви», во всяком случае, он был более свободен от «хорошего тона».

Есть и еще парадокс, уже сказавшийся на восприятии картины зарубежными глазами. Давно ясно, что чернуха в клиническом российском варианте не способна увлечь никого более на белом свете. И вместе с тем стоит у нас появиться картине элегантного европейского покроя, тут же начинают раздаваться охи и ахи: как же так, все это слишком французское, или слишком американское, где же национальная специфичность, идентичность и прочая?

Поистине простота хуже воровства. Нередко именно этим объясняется успех нашей самобытности, корявости, истовости. Все, что сделано гладко и без технического брака, считается заемным, чуждым, украденным.

Отчасти Тодоровский тоже стал жертвой этого предубеждения, особенно присущего специалистам по русской душе по обе стороны границы. Но те, кто не относят себя к ним, а просто любят нормальное хорошее кино, скорее всего отнесутся к «Подмосковным вечерам» и как к вполне качественному художественному продукту, и как к развилке, на которой волей своей творческой судьбы оказался режиссер. Ему предстоит двигаться в одном из двух направлений. Либо в освоенную сторону «Любви», любым способом пробуждая в себе ностальгический лиризм. Либо в сторону европейского, окрашенного маньеризмом, жанрового кино.

Е. Карцева

Живее всех живых, или Компьютер в кино

«Оскары» — высшие американские кинематографические премии, — как известно, присуждаются в США по самым разным категориям, охватывающим почти все компоненты создания фильмов. В 1994 году Фил Типпет, Стен Уинстон, Майкл Латиери и Деннис Мурен получили его за создание с помощью компьютерной графики синтетических кинообразов, использованных в «Парке юрского периода» Стивена Спилберга. За последние пятнадцать лет это уже второй случай вручения престижной награды за достижения в области компьютерной технологии в кино. В 1977 году Джон Дикстра, Алва Миллер и Джерри Джеффрис были удостоены ее за разработку системы электронного контроля за движением камеры, впервые примененной в том же году в «Звездных войнах» Джорджа Лукаса. Оба эти события стали началом кардинальных преобразований не только в кинотехнике, но и в самой системе производства и показа фильмов. На экране не просто появилась новая звезда — компьютер, возникла возможность делать картины не на съемочной площадке, а в технической лаборатории.

Как же отнеслись люди к «умной машине», властно вошедшей в их жизнь? Единственного ответа на этот вопрос как не было тогда, когда она появилась, так нет его и теперь. Еще в 50-е годы американская научная фантастика высказывала опасения: а не случится ли так, что, переложив бóльшую часть забот на ЭВМ, человек не только утратит самостоятельность в решении своих дел, но и лишится главного — творческого потенциала?

«Звезда по имени ЭВМ» с 60-х годов стала частой гостьей в американском кино. И если в фильме «2001: Космическая одиссея» Стенли Кубрика (1969), в «Военных играх» Джона Бэдхема (1982), «2010» Питера Хаймса (1984) компьютер выступал как враждебная людям сила, то в «компьютерные девяностые» ЭВМ на экране все чаще начинает служить человечеству, постепенно теряя непонятный, почти мистический ореол («Газонокосильщик» Бретта Леонарда, «Лазутчики» Фила Робинсона, «Восходящее солнце» Филиппа Кауфмана и др.). Произошло это в немалой степени и потому, что компьютеры стали привычным неотъемлемым компонентом процесса создания фильмов.

Заслуга Дикстры, Миллера и Джеффриса состояла в том, что им с помощью электронного контроля за камерой удалось добиться неизмеримо более быстрого передвижения искусственных объектов в кадре, а значит, и большего правдоподобия. Компьютер, соединенный со съемочным аппаратом, повторял разные фазы съемки для оживления макетов и кукол или изменения окружающей обстановки, и кадр, обработанный на ЭВМ, потом искусно сочетался с игрой живых актеров. Причем оператор давал ЭВМ лишь сигналы о начале и конце съемки, задавал длину куска, тип требующегося движения. Все остальное компьютер делал сам. Благодаря этому в одном эпизоде достигалось до 500 изменений (ранее таких было не более 20).

Так стали возможны впечатляющие «космические» декорации в «Звездных войнах», которые в привычных условиях или вообще было невозможно построить, или они стоили бы безумных денег; полеты и взрывы межпланетных кораблей фантастической формы, дуэли на лазерных лучах, парящее в воздухе изображение принцессы, воздушные бои загадочных летательных аппаратов и т.п.

В появившемся шесть лет спустя «Возвращении Джидая», продюсером которого выступал все тот же Лукас, электронный контроль оживил объемные фигурки многочисленных чудовищ. Они были самых разных обличий: с клыками, с рогами, похожие на лягушек, свиней, обезьян, мишек — всего около сорока. Разработкой их движений занимались тридцать человек — приходилось по отдельности приводить в движение ноги, руки, глаза, рот, уши. А Джава-хана, сказочного героя, напоминавшего то ли картофелину, поставленную на попá, то ли огромного медведя, снимали рапидом, что придавало кукле вес и масштаб.

Достижения «кинематографической лавки чудес», как часто называют основанную Лукасом фирму по монопольному производству упомянутых выше спецэффектов, — «Индастриел Лайт энд Мэджик» («ILM») — широко использовал Стивен Спилберг в картине «Индиана Джонс и храм Судьбы» (1984), где Лукас был автором сценария. Комбинирование отдельно снятых трюков с живыми актерами позволило создать такие эффектные

3 Зак. 468

сцены, как вал воды, преследующий героев. Эпизод, в котором один из бегущих срывается с высокой скалы и летит лицом вниз в пропасть, потребовал совмещения искусно сделанных кукол, оживленных с помощью электронного контроля за движением камеры, предварительно снятого фона и нарисованной на скале тени падающей жертвы.

Самый сложный и поразительный по достигнутому эффекту — фрагмент погони в рудничных вагонетках. Действия живых актеров в захватывающем дух преследовании тут беспрестанно сменяются движениями моделей. Причем полная компьютеризация коснулась не только движения камеры. ЭВМ запоминала и тип освещения, и декорации, и расположение фигур актеров в каждом кадре на тот случай, если потребуется его изменить. Спилберг по окончании работы над тем или иным эпизодом давал указания демонтировать павильоны, и переделывать потом приходилось уже только с помощью электронного монтажа.

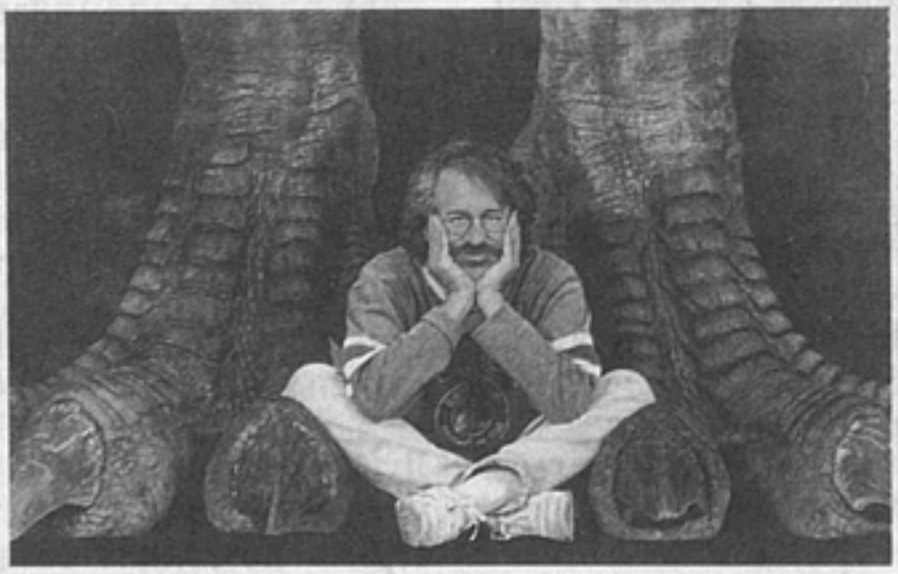
Десять лет спустя мастера «ILM» достигли новой технической вершины. Это случилось в фильме все того же Спилберга «Парк юрского периода». Подобно тому как биологи из одноименного (переведенного теперь и на русский язык) романа Майкла Крайтона по ДНК динозавра, извлеченному из крови вросшего в янтарь доисторического комара, воскресили этих вымерших животных, четверо специалистов, удостоенных потом «Оскара», показали их на экране действительно как живых. Неудивительно, что после выхода «Парка юрского периода» на экран в 1993 году заговорили о новой революции в технике киносъемок. В чем же она проявилась? И как удалось к ней прийти?

Вначале Деннис Мурен — эксперт «ILM» по компьютерному оживлению объемных фигурок — и Спилберг договорились об использовании в картине той же методики, что и в «Возвращении Джидая». В маленьких гуттаперчевых динозавриков первоначально хотели вдохнуть жизнь при помощи ЭВМ, скоммутированных с камерами. Однако молодежь из группы спецэффектов стала уговаривать руководство попробовать создать этих доисторических ящеров с помощью компьютерной графики. Седой ветеран долго колебался. Как руководитель подразделения, где все расписано по секундам, Мурен боялся: в случае неудачи — а она представлялась ему весьма вероятной — времени на переделки не останется. А это грозило многими осложнениями, прежде всего финансовыми.

Молодые специалисты продолжали настаивать на своем. Они утверждали, что их методика сделает движения животных более органичными и жизнеподобными, они будут «чувствовать» себя на экране абсолютно свободно, чего невозможно добиться с помощью компьютерного оживления фигурок. (Поскольку последними манипулировали при помощи нитей, они не могли, к примеру, упасть, скатиться в овраг и т.д.) К тому же графически можно создать целые стада динозавров, заставить их бегать, прыгать, драться. А это, естественно, по замыслу новаторов, должно произвести гораздо большее впечатление на зрителей.

Пока Мурен колебался, кто-то из молодых съездил в Музей естественной истории, где снял на видео скелет гигантского тиранозавра, чье изображение позднее было сканировано компьютером. Затем нарисовал кожу со всеми морщинами, впадинами и вмятинами: ЭВМ «вживила» в нее костяк. Самым трудным оказалось рассчитать скорость движения огромного животного. Но после многочисленных экспериментов и эта проблема была решена. Оживленный на экране исполинский зверь представлял собой внушительное зрелище. Спилберг, увидевший результат этих тайных изысканий, сразу же заинтересовался им. Но попросил подсчитать, сколько это будет стоить. Если дороже, чем в утвержденной смете, то от идеи придется отказаться. Выяснилось, что намного дешевле. И новая методика получила «добро» на претворение в жизнь.

Она, разумеется, использовалась и раньше, причем не только в экспериментальных или рекламных лентах. Еще в 1982 году вышли на широкий экран художественные фильмы «Трон» и «Ночной кошмар», сделанные с помощью различных систем компьютерной графики. В первом, рассказывающем о человеке, попавшем внутрь гигантского компьютера, была использована растровая, напоминающая телевизионное изображение, техника. Во втором — о том, как паренька, увлекшегося видеоигрой, атакуют ее персонажи, — применялась другая разновидность «электронного искусства» — векторная, где объекты и персонажи возникают сначала в виде проволочных каркасов и только потом обрастают кровью и



Стивен Спилберг, режиссер фильма «Парк юрского периода»

плотью в результате дальнейших компьютерных операций.

В 90-е годы компьютерная графика использовалась в фильме «Скалолаз» для создания впечатляющей сцены крушения вертолета, взорвавшегося от удара о скалу, в «Терминаторе-2», где на экране появляется «хромированный человек». Но в «Парке юрского периода» впервые были синтезированы на экране изображения живых существ, как будто снятых в натуре. На эффекте достоверности их различных жизненных проявлений и строились все ключевые эпизоды картины.

Самый впечатляющий из них — погоня тиранозавра за джипом с детьми. Огромное шеститонное животное оказывается неожиданно проворным. Оно ловко отбрасывает в сторону сломанное дерево, перегородившее дорогу, и одним прыжком подскакивает к обесточенному и потому остановившемуся электромобилю. Его голова поднимается вверх, на уровень боковых окон машины, зубастая пасть широко открывается. Блестящий, похожий на футбольный мяч глаз рептилии равнодушно заглядывает внутрь. А через несколько секунд раздается сокрушительный треск от удара чудовища головой о капот. Челюсти ящера хватают дверцу, и машина, сотрясаясь, поднимается в воздух, чтобы через мгновенье с оглушительным лязгом вновь удариться о дорогу...

Введен в фильм и эпизод, которого не было в романе: бой героев с чудовищами в палеонтологическом зале Центра для гостей, где выставлены подлинные скелеты древних динозавров. Хищные, коварные велоцирапторы, преследовавшие доктора Гранта и детей на кухне и в кафетерии, уже одолевают их, смерть героев представляется неминуемой. Счастливая развязка возникает абсолютно неожиданно: ссорятся два гигантских тирекса, затеявшие именно здесь битву друг с другом. Огромные чудовища ловки и быстры в движениях, гигантские тела изгибаются, перекручиваются, взлетают вверх в немыслимых прыжках, демонстрируя во всем блеске неисчерпаемые возможности компьютерной графики. Противоборство кончается тем, что тиранозавр одним ударом мощных челюстей перекусывает противника и они оба обрушиваются на пол вместе с остатками экспозиции...

Так же эффектна встреча героев со стадом травоядных гадрозавров на открытой равнине, где и укрыться-то негде. Огромные животные, своими мощными ногами напоминающие страусов, спасаясь от хищника, бегут, тесно прижавшись друг к другу, гогоча и хрипя, поднимая густое облако желтой пыли. Когда эти пятитонные чудовища мчатся прямо на героев, кажется, ничто не способно их остановить. Но, поравнявшись с людьми, звери умело огибают их и следуют дальше, не разбирая дороги. Технически самым трудным в эпизоде был именно этот маневр, предполагающий совмещение графики с живыми актерами. Опять же помог компьютер, позволивший контролировать движения гадрозавров не только фронтально, но и с верхней и боковых точек.

Одним словом, достоверности этих эпизодов позавидовал бы самый закоренелый реалист. Ну а если отвлечься от этих грандиозных трюков? Стал ли фильм значительным произведением киноискусства, каковым в фантастической литературе явился роман? К сожалению, лично я на этот вопрос готова дать скорее отрицательный ответ.

За увлекательными перипетиями сюжета у Крайтона кроется серьезная и весьма современная идея об ограниченности науки, утратившей чувство ответственности перед людьми. «Чем большее она приобретает могущество, тем меньше способна с ним управляться, — утверждает автор. — Пятьдесят лет назад все сходили с ума при мысли об атомной бомбе... Ничего мощнее и вообразить себе было нельзя! Но всего через десять лет после создания бомбы стала проявляться мощь генетики. А это куда серьезнее, чем атомная энергия. Достижения ученых-генетиков используются где угодно и кем угодно: садовниками-любителями, школьниками в лаборатории, диктаторами и террористами. Это должно заставить каждого задать вопрос: «А на что будет направлена мощь, которой я обладаю?» Но именно на этот вопрос наука ответить не в состоянии»[1].

Эта тревожная авторская тема, увы, исчезла из фильма, будучи вытеснена впечатляющими аттракционами. Неудивительно поэтому, что основатель и хозяин парка динозавров Джон Хэммонд (его играет Ричард Аттенборо — знаменитый английский режиссер и актер) в фильме остается жив, тогда как в романе погибает мучительной смертью от укусов мелких животных, созданных по его же приказу.

В ответе должны были бы быть и его ближайшие приспешники: биолог Генри Ву, которого увлекла научная задача воссоздания исчезнувших видов доисторических животных, и компьютерщик Джон Арнольд, не сумевший в критический момент справиться со своим сложным электронным хозяйством, в результате чего динозавры всех мастей и пород вырвались на волю. Но их фигуры в фильме столь схематичны, что даже

[1] Крайтон М. Парк юрского периода. М., 1993, с. 348-349.

лица носителей этих имен невозможно вспомнить! В романе же именно они олицетворяли собой ту самую безответственность ученых, которая и привела к столь страшным последствиям.

Единственный эпизод, кроме трюковых, который мне запомнился в картине (в романе его просто нет), это тот, где на мгновение проглянул почерк Спилберга еще «докомпьютерных времен». Когда дети вместе с доктором Грантом пытаются перелезть через колючую проволоку, ограждающую Центр для гостей, то в книге они после нескольких попыток все-таки ее преодолевают. В фильме же режиссер совместил в параллельном монтаже эту сцену со стараниями ни о чем не подозревающей Элли Слейтер, которая в эту же секунду пытается включить электричество, вырубившееся в парке.

Она дергает один рубильник, второй, третий... Вот уже и доктор перелез, и Лекси, и только Тим, боящийся высоты, застрял посредине. Ток вот-вот включится, а Тим еще там. Напряжение нарастает и, наконец, разряжается ослепительной вспышкой и падением мальчика. Естественно, его удается спасти немедленно сделанным искусственным дыханием, но сама атмосфера происходящего, возникший саспенс, заставивший зрителей буквально затаить дыхание, — пример не только мастерства режиссера, но и могущества выразительных средств киноискусства, не сводимого лишь к компьютерным эффектам.

Но в чем же тогда причина столь оглушительного успеха «Парка юрского периода», ставшего хитом 1993 года, его несомненным кассовым чемпионом? Прежде всего в том, что появление компьютера не только разительно изменило всю современную технологию, но и сформировало нового зрителя. В США успело вырасти поколение, воспитанное на видеоиграх. Оно поглощает информацию с гораздо большей оперативностью, и законы восприятия электронных игр срабатывают и по отношению к кино.

Кроме того, бурное развитие компьютерной технологии привело к возникновению довольно обширного слоя ее обслуживающей технической интеллигенции. Эта категория людей привыкла искать в искусстве в первую очередь развлечение, помогающее отдохнуть от напряженного труда, а заодно и получить дозу острых ощущений, отсутствующих в их устроенной, но несколько пресной жизни. Именно на этих зрителей, смотрящих фильмы в кинотеатрах и на видео, ориентируются творцы кинематографических компьютерных чудес.

О вытеснении искусства техникой сейчас говорят и пишут многие кинематографисты США, перед которыми возникла реальная опасность того, что в XXI веке на смену традиционному придет совсем иное, «синтезированное» кино. Этот термин означает уже не то, что мы имели в виду раньше, говоря о синтетической природе кинематографа, использующего достижения самых разных видов искусства, а то, что исчезла разница между созданным ЭВМ на экране графическим изображением и подлинной жизнью, представшей перед объективом кинокамеры. «Индастриел Лайт энд Мэджик» уже ищет пути создания натуры компьютерным путем. Найдены способы замены живых актеров их синтетическими образами. В «Парке юрского периода» есть эпизод, в котором тираннозавр пожирает адвоката Дженнаро, начав трапезу с его головы. Закусывал он, разумеется, не реальным актером, а лишь его графическим изображением. Но иллюзия подлинности была полной.

Та же технология позволяет приставлять головы исполнителей к чужим телам в эротических сценах, предполагающих обнаженную натуру. Это очень удобно, ибо, во-первых, «звездам» не к чему изнурять себя диетой, а во-вторых, далеко не все знаменитости соглашаются появляться на экране в чем мать родила. Мудрая машина способна также совместить снятые по отдельности костюм и исполнителя, даже омолодить его с помощью компьютерного грима.

Кинематографу будущего в принципе могут не понадобиться ни натура, ни съемочная площадка и павильон, ни кинотеатры, ни декораторы и художники, ни прежние мастера по спецэффектам: макетчики, дорисовщики, мультипликаторы, аниматоры, создатели муляжей и т.д. Везде будет царствовать лишь компьютерная графика с ее неисчерпаемым потенциалом, что доказал «Парк юрского периода», принесший колоссальный доход.

Все это так. Но как только стихнут первые восторги от технической оснащенности компьютеров, научившихся блистательно имитировать жизнь, зрители обязательно обратят внимание на содержание. И если оно их не увлечет и не заворожит, будущее «синтезированного» кинематографа едва ли окажется блестящим.

Кинематографу предрекали смерть уже много раз. И выживал он не только с помощью новых технологий, но прежде всего благодаря таланту его создателей. Таланту, понимаемому консервативно, в категориях не компьютерных, а сугубо эстетических. Будем надеяться, что столетний возраст не окажется предельным для «десятой музы».

Александр Адабашьян

«Феликс» — поезд уходит

Отчет о командировке

Саранча летела, летела, села,
поела и опять полетела.
А.С. Пушкин. Отчет о командировке

Прошедшей осенью меня пригласили в Италию, где мне присудили «премию Феллини» как лучшему сценаристу последних лет. Я, естественно, с радостью согласился. Приятно и такую премию получить, и провести две недели в замечательном курортном городке Виареджо. А потом мне пришло приглашение от европейской киноакадемии стать членом жюри в конкурсе этой академии на премию «Феликс», вроде как европейский аналог «Оскара». Сначала мне это польстило чрезвычайно, пока я не обратил внимания, что жюри это будет смотреть фильмы в том же Виареджо и в те же сроки, что и воображенные уже мною медленные бездельные прогулки лауреата по набережной, под плеск морских волн. То есть стало ясно, что за всеми этими знаками европейского ко мне внимания и уважения стоит экономический расчет — попользовать, раз уж приехал, сразу в двух мероприятиях. А то одного в жюри, другому премию — это два билета, и два номера в гостинице, и так далее. Осталось понять, что́ первично — члену жюри заодно дать премию или лауреата использовать в жюри. Для самолюбия второй вариант был льстивее: я решил, что так оно и было.

Тут был и еще один деликатный момент. Дело в том, что участвовать в «Феликсе» мне не хотелось. В жюри кинофестивалей я уже побывал не раз. Это очень утомительно — ежедневно смотреть кино не по своей воле. Да еще когда вокруг праздная, расслабленная атмосфера фестиваля, море, солнце и все оплачено, а тебе сидеть по нескольку часов в день в темном зале. А в конце еще нужно принимать решение. Это, бывает, длится по двое суток и доходит до личных оскорблений, а однажды даже драка была. Но тут отказаться было сложно — вроде как на премию согласен, приехать смогу, а вот в жюри, извините, не получается. Занят.

Все это я описываю для того, чтобы с самого начала стало ясно — в жюри я попал случайно, никак себя к роли вершителя судеб европейского кинематографа не готовил, ни морально, ни профессионально; вдобавок мало что знал из того, что́ в этом кинематографе происходит. У нас новые европейские картины даже в пиратском прокате появляются редко, не говоря уже о кинотеатрах.

Действительность превзошла ожидания. Оказалось, что за десять дней жюри должно просмотреть около сорока картин. Что оно и сделало — в среднем по четыре фильма в день.

Тут еще одна необходимая деталь. Дело в том, что для европейских продюсеров премия «Феликс», как бы поделикатнее сказать, не из самых престижных. Даже не в престиже дело, а в том, что картина, допустим, премированная в Канне, сразу повышается в своих прокатных шансах. И не только Канн, есть еще много фестивалей и премий, дающих продюсерам вполне материальные надежды на выгоды в прокате. «Феликс» в этом качестве еще очень далек от «Оскара». По регламенту допускаются только картины конца прошлого и начала этого года. Совсем новых, недавно вышедших фильмов никто не дает — еще грядут разные фестивали, считают за благо подождать шанса там. В то же время картин, уже свое на фестивалях получивших, национальные комитеты тоже не посылали, предпочитали относительных неудачников в надежде дать им шанс хоть здесь. То есть, выражаясь языком модельеров, «от кутюр», за редким исключением, представлена не была, все больше «прет-а-порте».

Что было и к лучшему для меня, как для зрителя неподготовленного. Общий уровень всегда точнее определять по среднему, чем

по вершинам. Так что после просмотра этих сорока фильмов у меня сложилось мое, субъективное представление о том, что делается на европейском экране, каковы там тенденции и вообще что к чему.

Я не буду рассказывать о конкретных фильмах. Их никто не видел, за редчайшим исключением, а пересказывать картину — вещь бессмысленная. Если картину можно передать в словах, значит картина неудачная. Процесс кинопроизводства — это перевод слов, текста сценария, на язык кино. А если результат этого процесса, фильм, можно пересказать словами, так к чему огород городился? Зачем было тратить миллионы на съемки, когда проще было издать сценарий тоненькой книжечкой? Тот же эффект, и экономия огромная.

Мне хочется рассказать, скорее, обо всем том, что пришло в голову после обозрения этой панорамы европейского кино вот так, сразу в таком количестве и за десять дней.

Начну издалека. Даже очень издалека.

Сейчас в мире происходит Третья мировая война. Если не понимать войну как результат ссоры одного короля с другим или как следствие внезапной неприязни одного народа к другому. Великий хирург Пирогов называл войну «эпидемией травматизма». Следуя его терминологии и расширяя этот образ, можно сказать — «эпидемия насилия». А уж какими предлогами будет это обернуто, неважно. Просто накопление агрессии достигло некоей критической точки и происходят взрывы, даже природные катаклизмы — то здесь, то там. Формы разнятся в зависимости только от уровня цивилизованности и интенсивности жизни той или иной страны. Там, где агрессия с малолетства расходуется в обыденной жизни — на борьбу за лидерство еще с детского сада и где вообще жизнь, как езда на велосипеде: перестал крутить, упал, — так вот там насилие, оставаясь по существу таким же первобытно диким, формы принимает более цивилизованные. Там, кстати, и стекла в телефонных будках не бьют и в подъездах не гадят. Дурная энергия более трудоустроена. Так вот, война эта, если будет происходить классическим способом «все против всех», то при нынешних вооружениях приведет неминуемо к поголовной гибели и победителей и побежденных, разве только у победителей будет минут двадцать на празднование. Потому война и происходит не разом, не оптом, так сказать, а в розницу. По моему разумению, причины войн лежат вне области рационального. И вообще на эту тему лучше и больше моего сказал Лев Толстой в «Войне и мире», так что если у кого-нибудь есть желание понять, что будет с нами дальше, советую слушать не политологов и астрологов, а классика.

Вообще-то все эти рассуждения здесь нужны только для того, чтобы подойти к основной теме, о которой пишу, — к кино. Это я подбираюсь к тому, какое место занимает кино в нынешней культурной жизни.

Кино вообще-то искусство происхождения неестественного. В том смысле, что и музыка, и театр, и живопись, к примеру, происхождения вполне натурального, как потребность человека к самовыражению. Они существовали везде и всегда, и технический прогресс влиял на них косвенно. Книги, написанные гусиным пером, древнегреческие трагедии и средневековая живопись и музыка спокойно соседствуют, часто над ними возвышаясь, с произведениями нашего века, созданными с помощью компьютеров, лазеров, достижений химии и машинерии.

Кино же родилось благодаря техническому прогрессу. И если музыкант, лишенный инструмента, может свою музыку просто пропеть, театр, не нашедший помещения, играть волен и на улице, а рисовать можно и углем на стене, то кино без своей техники и технологии не существует. Оно распадается на составляющие его те же самые традиционные виды искусств, так сказать, природные. У кино есть даже конкретная дата рождения, что, по логике, полагает и дату смерти. Опять же, по Толстому, «жизнь не уничтожается, а только видоизменяется смертью», так что кино не исчезнет, а видоизменится во вполне логичном соответствии с прогрессом техники.

Искусство неспособно изменить лицо мира. Те тысячи лет, что оно сеет разумное, доброе, вечное, всходы всё те же, что и на заре цивилизации, и всё так же стареющие художники, кряхтя слезая с исторической сцены, пророчествуют о гибели цивилизации в преступных руках своих безнравственных последователей.

Тем не менее мы привыкли искать в искусстве и ответы на «главные вопросы», и соучастие в нашей повседневности. И литература, музыка, живопись, попеременно лидируя в общественном интересе, и отвечали на вопросы, и поучали, и утешали. С начала

века из всех искусств важнейшим стало кино как самое доступное и усвояемое без собственных усилий. И Америка времен великой депрессии, и послевоенные Италия и Франция заполонили все места в гигантских залах, и с экрана шли к ним утешение, надежда; полтора часа зритель грезил наяву о том, какой должна быть, и непременно будет, его жизнь. «Подними голову, смотри выше дыр на твоих ботинках, мы показываем тебе мир не из твоего полуподвала, а из окна прекрасных апартаментов твоего же дома, но многими этажами выше». Вполне по-социалистически — реализм не то, что есть, а то, что должно быть. И это не было идеологической установкой, просто долларами, франками и лирами зрители подтверждали творцам, что им, зрителям, показывают именно то, что они хотят смотреть.

В полупустом же зале в Виареджо мне никак не удавалось соединить то, что я видел на экране, с реальной жизнью. Поймите правильно, я не за то, чтобы картины в обязательном порядке отвечали запросам, ставили проблемы, отражали чаяния... Но в кинотеатре, кроме членов жюри, сидело не больше десятка зрителей, и это на лучших европейских картинах. Хотя на улице шли дожди, а в зале было тепло и уютно, и билеты дешевые.

Видимо, кино перестало быть тем самым единственным окном в мир, к которому так жадно припадали зрители прошлых поколений. Как будто время в этом просмотровом зале остановилось. После любого фильма можно было совершенно логично выйти на улицу и оказаться в годах пятидесятых, или раньше, или позже — все равно.

Летом того же года я был в дивной швейцарской деревушке Веркорен на фестивале-семинаре «Веркоренский манускрипт». Все жители принимали активное участие в этом действе, и в рамках фестиваля проходил конкурс детского рисунка. Дети этой деревни, замечательно благоустроенной, на отличной бумаге, хорошими красками и фломастерами рисовали что хотели; картинки эти были развешаны прямо по стенам домов. Картинок было около сорока. Я их посмотрел все. Дети этой деревни живут среди потрясающей красоты гор, на склонах этих гор пасутся ухоженные коровы, деревня утопает в зелени и цветах. А рисуют дети только персонажей из мультфильмов, увиденных по телевизору. Я потому и обошел все рисунки, что искал хоть что-то, навеянное детскому воображению окружающим миром. И не увидел ни одного. Все они, увы, были уныло срисованы с Микки-Мауса, Дональда Дака или неизвестных мне персонажей каких-то иных рисованных похождений.

Это дети уже другого мира. Не лучше и не хуже нам привычного, а другого.

Итальянский актер Джан-Мария Волонте рассказал мне интересную вещь — в его актерской молодости на всю Италию было только двое или трое пародистов. Это были те же актеры, забавлявшие себя и товарищей имитацией своих коллег. Теперь же на конкурсы пародистов собираются тысячи. Это значит, что появилось целое поколение, выросшее у телевизоров. Их искусство, если это искусство, питается не реальностью, а имитацией тех, кто эту реальность так или иначе уже отобразил. Как те дети, которые рисуют не то, что видят, а то, что уже увидели и уже нарисовали другие.

В Лос-Анджелесе я однажды познакомился с человеком, служащим в какой-то инженерной фирме. Служба его состоит в том, что он в девять утра, в халате и тапочках, садится к компьютеру. Через компьютер же здоровается с сослуживцами, и начинается его рабочий день. В фирме этой около пятнадцати человек. Мой знакомый видел в лицо от силы двоих. У этой конторы даже помещения нет — за ненадобностью. Стоит у него дома телефон, факс, в саду бассейн и на бортике огромный экран телевизора. Продукты он заказывает по телефону, зарплату ему переводят в банк. Он со своей виллы не выходит неделями, при том что живет один.

Телевидение не убило, но видоизменило кино. И видоизменяется само. Уже можно, надев на голову каску с чем-то вроде очков, где вместо окуляров — два маленьких монитора, присоединиться к компьютеру и увидеть самого себя пока еще схематически изображенным, сражающимся с чудовищем или летающим над городом. А через несколько лет уже можно будет плясать, например, с Мэрилин Монро, или драться с Тарзаном, или что вам угодно. Тогда мой лос-анджелесский знакомый уже годами не будет вылезать из своего дома.

Сокрушаться по этому поводу не стоит. Это новое кино, или телекино, или как там еще его назовут, все равно будет столь же непрактично служить тому же, чему служит искусство. Поменяется только язык, способ выражения. По этому поводу уже сетовал один великий писатель девятнадцатого века:

«Ну, что хорошего можно написать стальным пером?»

Старый кинематограф сопротивляется, отступая. В павильонах кинофабрик уже селится телевидение, ритм и способ кинорасказа уже подозрительно напоминают видеоклипы, а после знакомства с возможностями компьютерного изображения чудеса комбинированных съемок можно поминать только минутой молчания.

Много позже, когда в Берлине подводились итоги и вручались призы европейского конкурса «Феликс», все выступавшие начинали свои речи с того, что европейское кино, безусловно, живо и прекрасно себя чувствует. Но если в комнату входит человек и с порога начинает кричать о том, что у него прекрасное здоровье и он ничем, абсолютно ничем не болен, нужно срочно звать врача. Или нотариуса со священником.

Американцы первыми и единственными создали киноиндустрию. Производство кинофильмов поставлено на поток. Со всеми атрибутами — конвейером, четким разделением труда, планом и графиками. Большое внимание к упаковке товара и к конкурентной борьбе. Европейское кино продолжало считать кино искусством, и соответственно способ его изготовления был кустарным, штучным. Оценка же результатов была безраздельно отдана критике. Критика создавала и разрушала репутации, укоряла авторов за кассовый успех, публично срамила публику, не желающую оценить истинные шедевры.

Вообще, по-моему, в области искусства критика — это мнение евнухов о любви. Евнухов, служащих в гареме и имеющих возможность ежедневно лицезреть различные виды и формы этой любви и, в общем-то, быть в этом вопросе специалистами. Но мне, например, интереснее беседовать с феллахом, у которого всего одна жена, но зато он ее любит, так сказать, лично и практически. Мысль эта не новая, в более изящной и тактичной форме ее выразил еще Леонардо да Винчи: «В отвлеченных рассуждениях отсутствует собственный творческий опыт, без чего ни в чем не может быть достоверности».

Характерно, что в последнее время организаторы фестивалей, и прежде всего продюсеры, стали возражать против участия критиков в жюри. Аргументы те, что премируются картины, которые публика упорно не желает смотреть. Раньше, когда народ ходил в кино, можно было воспринимать все эти фестивали как некое элитарное действо. Теперь же, когда фестивальный приз может хоть в какой-то степени помочь хиреющему прокату, продюсеры — а они и есть чаще всего организаторы фестивалей, — соглашаясь с тем, что «в одну телегу впрячь неможно коня и трепетную лань», эту самую трепетную лань начинают гнать от оглобель довольно бесцеремонно.

«Смотрит, понимаешь ли, бесплатно картину, а потом, уже за деньги, пишет в своей газете, чтобы публика на этот фильм не ходила!»

Под давлением все тех же продюсеров и прокатчиков в положение об отборе фильмов на конкурс «Феликса» внесен был пункт, что национальные комитеты, формируя программы, должны отдавать предпочтение картинам, имевшим коммерческий успех в прокате.

Практическим результатом всего этого было то, что в жюри «Феликса» не было ни одного критика, зато два продюсера.

В принципе хорошо, что кинематограф поворачивается к зрителю, но смотря чем. Когда я выступил против одной картины, где авторы неталантливо, но назойливо спекулировали на модной гомосексуальной теме, сразу несколько голов удивленно ко мне повернулись: «Ты что, такой ревностный католик?» Из дальнейшего обсуждения я заключил, что в нынешней просвещенной Европе быть ревностным католиком если еще не постыдно, то по крайней мере менее почетно, чем принадлежать к сексуальному меньшинству. И вообще, чем более европейцы заботятся о здоровье физическом — не пить, не курить, рационально питаться (спорт, экология, вегетарианство и т.п.), тем активнее они же в искусстве демонстрируют крайнее нездоровье в плане моральном. Если творцы начала века по моде всячески симулировали крайние степени заболевания, например, туберкулезом, для чего пили уксус или хинин, что давало элитную бледность и худобу, то теперь престижно демонстрировать неправдоподобную извращенность и порочность. Чехов говорил о декадентах: «Не верьте, что у них бледные ноги. Ноги у них, как у всех, волосатые». Я это часто вспоминал, беседуя с прекрасно одетыми, корректными и деловыми молодыми людьми и одновременно прокручивая в голове кадры из их фильмов, где потные неврастеники предавались всем видам извращений как физического, так и нравственного толка.

Были на конкурсе и фильмы из Восточной Европы. Некоторые из них пытались запоздало потрясти западного зрителя подробной демонстрацией собственной мерзости и убожества, но мода на это уже прошла. Как обречен на «девальвацию» стоящий у вашего подъезда нищий, в расчете на увеличение подаяния с каждым днем становящийся все более грязным и увечным. К тому же если этот нищий огромного роста, мускулист и вечером его можно увидеть в ресторане. В свое время Оскар Уайльд, раздраженный калекой, просившим милостыню у его дома, велел переодеть его во фрак, лично мелом наметил места для заплат и указал их цвета. С тех пор у его дома стоял самый элегантный нищий Лондона. Правда, итогом полной эстетизации собственной жизни Уайльда оказалось заключение его в тюрьму, но об этом мало кто помнит.

Были фильмы и просто хорошие. После просмотра все члены жюри дружно хвалили и актеров, и режиссуру, и наперебой вспоминали эпизоды, смешные и серьезные. Но при этом как бы само собой разумелось, что нет в картине чего-то такого, что могло бы претендовать на звание европейского кинооткрытия. Я постепенно понял, как это определяется. Фильм должен быть таким, чтобы привлекательность его была понятна в одной фразе. «В провинции живут три сестры, еще у них есть брат, и вот на именины младшей...» Уже скучно. А что же хорошо? «Динозавры нападают на посетителей зоопарка». «Генерал-негр задушил из ревности любимую жену-блондинку. Действие происходит в ЮАР». То есть сюжет должен быть таким, чтобы по нему можно было снять клип на тридцать секунд.

Повторяю, я говорю все это не в осуждение. Просто констатирую. Это так, и все тут.

Конечно, в итоге просмотра всех сорока картин нашлись и вполне достойные фильмы на все номинации, и даже не особенно грызлось жюри, но я уже сказал, что пишу не об отдельных фильмах, а о своем субъективном ощущении от всего того, что увидел, услышал и понял. Общее же впечатление от всех картин, как и от мокнущего под дождем Виареджо, — красиво, холодно, грустно и скучно.

Сто лет назад первые посетители кинотеатров изумлялись именно похожести, подобию увиденного на экране реальной жизни. Сейчас если и можно затащить зрителя в зал, так только пообещав ему нечто такое, чего он никогда и ни при каких обстоятельствах в реальной жизни не увидит. Это проблема не только кино. Если верно, что жизнь развивается по спирали, то применительно к киноискусству нынешний ее виток пологий и очень невысок по сравнению с предыдущим, тем, что во времена предыдущей войны. Что ж, это значит только, что последующий круто взлетит вверх и старому доброму кино места там не будет. Жаль, конечно, но точно так же можно сокрушаться каждой осенью.

Сто лет назад был снят фильм «Прибытие поезда». Я совершенно серьезно собираюсь к столетию кино снять короткий, на пять минут, фильм «Отбытие поезда». На прекрасной пленке, и поезд самый современный, и звук и цвет — только поезд уезжает, и уезжает насовсем.

Я считаю, нам повезло, что мы работали в кино в его «минуты роковые». Будет что рассказать внукам.

Если они захотят слушать.

Правила игры

После того как вроде бы отошел в прошлое «чернушный» период развития постсоветского кино, в силу вступил «русско-французский». Российские режиссеры, в большинстве своем брошенные на произвол судьбы и по складáм усваивающие уроки полуцивилизованного отечественного кинорынка, неожиданно нашли поддержку со стороны Центра национальной кинематографии Франции (Centre National de la Cinematographie), в чьи функции с недавнего времени вошло продюсерское и финансовое попечительство по отношению к культурным акциям стран Восточной Европы. Нельзя сказать, что CNC целиком сориентирован на Россию, он оказывает помощь и представителям других кинематографий (в частности, в списки избранников CNC попали такие широко и менее широко известные режиссеры, как Иржи Менцель из Чехии, Юдит Элек из Венгрии, Лючиан Пинтилие из Румынии, Горан Маркович из страны, по привычке называемой Югославия, Георгий Дюлгеров из Болгарии). Однако даже из простых арифметических подсчетов видно, что режиссерам из России — опять же как именитым, так и начинающим — CNC отдает явное предпочтение. Кстати говоря, сей факт можно счесть весьма лестным по отношению к русскому кино, чей не до конца используемый творческий потенциал, по-видимому, несмотря ни на какие катаклизмы и «помехи восприятия», имеет стабильную цену на Западе.

Впрочем, не будем забегать вперед в оценках деятельности CNC — их разброс по прочтении данной подборки материалов абсолютно очевиден. И наиболее противоречиво (сколь благожелательно, столь ревниво), по понятным причинам, сам факт весьма результативного французского патронирования российского кино был воспринят руководителями Роскомкино.

Подборка материалов, которые мы предлагаем читателю, включает фрагменты разговора за «круглым столом» в Союзе кинематографистов (5 — 6 апреля 1994 года) и бесед наших корреспондентов с российскими режиссерами, сотрудничавшими с CNC. Дискуссия с участием гостей из Франции была организована журналом «Искусство кино» совместно с союзом и вызвала живой интерес среди кинематографической общественности.

Отдел зарубежного кино

Говорят представители фонда CNC:

Жиль-Мари Тине[1]. Я согласен с теми, кто говорит о том, что французский кинематограф в России не должен рассматриваться в качестве главного спасителя. Мы действуем отнюдь не из филантропических соображений. Мы преследуем вполне конкретные интересы.

Мировой кинематограф сейчас находится в особой стадии развития. Если мы заглянем лет на двадцать вперед, то без труда можем предположить, что европейский кинематограф вполне способен занять в мировом масштабе место, сравнимое с небольшой деревушкой где-нибудь на юге США. Он может превратиться в кинематограф для очень узкого круга зрителей. Чтобы такой сценарий не осуществился, мы во Франции — как профессиональные кинематографисты, так и власти — на протяжении многих лет разрабатываем стратегию международного европейского сотрудничества. В последние 10 — 15 лет кинематографии Западной Европы находятся в стадии упадка, и причина этому — взаимоизоляция. Нас объединяет, при всех различиях, одно: мы делаем неголливудское кино, оно более самобытно в национальном отношении, но его коммерческий потенциал несопоставим с тем, что делается за океаном. И по мере наших скромных возможностей мы поддерживаем национальный европейский кинематограф, чтобы как-то противостоять голливудской продукции.

Кинематографии Европы должны быть сообщающимися сосудами, они должны налаживать сотрудничество не только в облас-

[1] Жиль-Мари Тине — директор по производственным делам при CNC, директор Фонда поддержки кино Восточной Европы.

Режиссеры России и СНГ, которые обращались в фонд СМС за помощью

Фильмы	Режиссеры	Копродюсеры	Результат	Год
«Обнаженный император»	**С.Палжинский**	—	***Отказ***	1990
«Урга»	**Н.Михалков**	Тритэ	**Положительно**	1990
«Осколок Челленджера»	**А.Сурин**	Круг, Мосфильм	**Положительно**	1990
«Прорва»	**И.Дыховичный**	Проект, Кампо	**Положительно**	1990
«Самостоятельная жизнь»	**В.Каневский**	Дар	**Положительно**	1990
«Барабаниада»	**С.Овчаров**	Ленфильм	**Положительно**	1991
«Чувствительный милиционер»	**К.Муратова**	Одесская студия	**Положительно**	1991
«Убийца»	**Б.Айрапетян**	Фора-фильм	***Отказ***	1991
«Жестокая фантазия»	**А.Демьяненко**	Катарсис	***Отказ***	1991
«Русские»	**С.Бодров**	Курьер, Мосфильм	***Отказ***	1991
«Луна-парк»	**П.Лунгин**	L-продакшн	**Положительно**	1991
«Ангелы в раю»	**Е.Лунгин**	Троицкий мост, Ленфильм	**Положительно**	1991
«Далекая граница»	**С.Дебижев**	Никола-фильм	***Отказ***	1991
«Седьмой гол зверя»	**С.Белошников**	С.Авротин	***Отказ***	1991
«Стелла»	**С.Субботин**	Одесская студия	***Отказ***	1991
«Времена года»	**А.Кайдановский**	Фрейя-фильм	**Положительно**	1991
«Хрусталев, машину!»	**А.Герман**	Ленфильм	**Положительно**	1991
«Наводнение»	**И.Минаев**	Мосфильм	**Положительно**	1991
«Страсти по Маргарите»	**М.Богин**	ASK, киностудия Горького	***Отказ***	1991
«Белая дверь»	**Р.Гасанов**	Ирис-фильм	***Отказ***	1992
«Лир»	**А.Елдак**	Студия Довженко	***Отказ***	1992
«Окно в Париж»	**Ю.Мамин**	Фонтэйн	**Положительно**	1992
«Троянский конь»	**М.Пежемский**	Ленфильм	**Положительно**	1992
«Предсказание»	**Э.Рязанов**	Студия «Слово»	***Отказ***	1992
«Вальс Мефисто»	**Ю.Борисов**	М.С.К.С.	***Отказ***	1992
«Раз-два»	**В.Каневский**	Дар	**Положительно**	1992
«Алокалиптические сны»	**К.Лопушанский**	Троицкий мост, Ленфильм	***Отказ***	1992
«Забастовка»	**Г.Пнев, Т.Поутан**	Кинокомпания Агата	***Отказ***	1992
«Поступок»	**А.Рогожкин**	Троицкий мост, Ленфильм	**Положительно**	1992
«Спектакль»	**С.Проскурина**	Троицкий мост, Ленфильм	***Отказ***	1992
«Уже не плохо»	**И.Алимпиев**	Троицкий мост, Ленфильм	***Отказ***	1994
«Катя Измайлова»	**В.Тодоровский**	Т.Т.Л.	**Положительно**	1992
«Замок»	**А.Балабанов**	Ленфильм	**Положительно**	1992
«Анна»	**Н.Михалков**	Тритэ	**Положительно**	1992
«Жить после смерти»	**Г. и И.Алейниковы**	Мосфильм	***Отказ***	1992
«Черный брак»	**А.Орлов**	Ленфильм	***Отказ***	1993
«Сказки маленькой Лены»	**А.Згуриди, Н.Клдиашвили**	Студия «Орбита»	***Отказ***	1993
«Год Собаки»	**С.Аранович**	Голос, Ленфильм	**Положительно**	1993
«Доверяюсь тебе»	**С.Линков**	Тарки-фильм	***Отказ***	1993
«Смерть человека, именуемого Ленин»	**А.Ханютин**	Т.Т.Л.	***Отказ***	1993
«Умереть в Париже»	**С.Сельянов**	Ленфильм	***Отказ***	1993
«Призрак Александра Вольфа»	**Е.Цымбал**	Тритэ	***Отказ***	1993
«Месье Барон»	**Е.Лунгин**	Петербург-фильм, Ленфильм	**Частично**	1993
«Курочка Ряба»	**А.Кончаловский**	АРС, Мосфильм	**Положительно**	1993
«Сны»	**К.Шахназаров, А.Бородянский**	Курьер, Мосфильм	***Отказ***	1993
«Вуаль Анжелины»	**А.Хван**	Т.Т.Л.	**Положительно**	1993
«Лиса Алиса»	**Е.Лунгин**	Петербург-фильм, Ленфильм	**Положительно**	1993
«Ночные дороги»	**А.Муратов**	Караван, Мосфильм	***Отказ***	1993
«Мелкий бес»	**Н.Досталь**	Время — Мосфильм	***Отказ***	1993
«Мещерские»	**Б.Яшин**	Время — Мосфильм	***Отказ***	1993
«Безусловный эффект шаровой молнии» («Утомленные солнцем»)	**Н.Михалков**	Тритэ	***Отказ***	1993
«Восхождение к Экхарту»	**А.Кайдановский**	Русская кинокомпания	**Частично**	1993
«Бараки»	**В.Огородников**	Слово, Мосфильм	**Положительно**	1994
«Французский вальс»	**С.Микаэлян**	Г.Хохлов	***Отказ***	1993
«Я купил...»	**А.Илюхин**	Старт-лайн	***Отказ***	1994
«Венские каникулы»	**М.Ведышев**	Контакт	***Отказ***	1994
«Шатенка»	**В.Гресь**	Кредо-Аспект	***Отказ***	1994
«Времена года»	**А.Кайдановский**	Русская кинокомпания	**Положительно**	1994

ти производства фильмов, но и в области проката, по возможности завоевывая внимание самой разнообразной киноаудитории.

После окончания Второй мировой войны государство стало активно вмешиваться в дела кинематографа, и наш кинематографический центр CNC как раз и является таким рычагом государственного управления в этой области. Деятельность CNC ставит целью установить строгие правила игры внутри кинопроизводства, способствовать гармоничному сотрудничеству представителей различных кинопрофессий: режиссеров, продюсеров и прокатчиков.

В конце 70-х годов мы определили как основную задачу совершенствование системы кинопроката. Мы уверены, что фильмы являются особым штучным изделием. Рыночные же отношения недостаточно способствуют полноценному развитию такой сферы производства, как кинематография. Кино требует к себе особого подхода, особого типа защиты.

«Катя Измайлова»

Второй аспект деятельности CNC — разработка механизма оказания помощи. Бюджет CNC пополняется за счет государства лишь в очень малой степени. Основные поступления идут от налогов. У нас есть три типа налогов: налог на продажу билетов в кино, налог на тип кинопродукции и налог на аренду кинозалов. Эти налоги взимаются государством и незамедлительно перечисляются в CNC. Таким образом, мы стоим в стороне от бюджетных баталий. И если растет качество кинопродукции, то увеличиваются и наши бюджетные поступления. В этом году государственный бюджет переживал трудности, но у нас были альтернативные источники дохода, и это позволило нам идти дальше в нашей помощи кинематографистам стран Восточной Европы.

Укоренилась привычка материально поддерживать фильмы, рассчитанные на зрительский успех, и не обращать внимания на заведомо некассовые фильмы. Она сложилась во французском кино еще с 40-х годов. В недрах подобной практики зрело противоречие: так мы противопоставляли два разных типа кино. Поэтому начиная с 60-х годов мы разработали методологию так называемой «селективной» поддержки. Это система стимулов, которая призвана скорректировать некоторые рыночные механизмы. Именно она позволяет нам осуществлять сотрудничество со странами Восточной Европы. Фильмам, сделанным там, трудно сулить большой кассовый успех. Поэтому мы работаем по принципу предварительного финансирования, рассчитывая получить деньги, собранные от проката за более продолжительный период.

При помощи этого метода во Франции удалось сохранить многообразие кинематографической продукции. С одной стороны, существует чисто коммерческий кинематограф, а с другой — авторское кино, фильмы для интеллектуалов. Эти механизмы позволили нам помочь африканским, латиноамериканским, азиатским режиссерам.

По отношению к странам Восточной Ев-

ропы мы три или четыре года назад разработали особый механизм, который предполагает предварительное финансирование различных кинопроектов с одним условием: фильмы должны быть сделаны в совместном производстве с Францией. Этот механизм гораздо более гибкий, чем прежние официальные культурные соглашения между Францией и СССР, которые были подписаны в 60 — 70-х годах и которые совершенно не отвечают сегодняшним требованиям. Сам фонд, его сотрудники не играют решающей роли в выборе проектов. Наше участие заключается лишь в том, что мы контролируем ход работы над этими проектами, которые были отобраны.

Наше правительство полностью делегирует селекционную работу специальной комиссии, состоящей из профессионалов, и именно эти люди читают и обсуждают сценарии, выбирая в результате то, что представляется им наиболее интересным.

Теперь о принципе назначения членов комиссии. Главный принцип — личная компетентность. Ответственность членов комиссии носит индивидуальный характер, то есть они не обязаны перед кем-то отчитываться за решения, принимаемые в ходе работы комиссии. Мы пытаемся сделать так, чтобы в эту комиссию входили люди разных возрастов, разных профессиональных интересов, мужчины и женщины; кроме того, происходит постоянная ротация членов нашей комиссии. Работа внутри комиссии — сложный, я бы сказал, алхимический процесс. Но на протяжении уже четырех лет у нас не было серьезных разногласий и конфликтов.

Сильвен Бурштейн[2]. Мы ежемесячно прочитываем примерно двадцать сценариев. Из двадцати проектов мы отбираем три-четыре, иногда тем самым отвергая хорошие сценарии, но таковы наши возможности. В комиссии работают семь человек, и все мы стремимся выработать как можно более объективные критерии по отношению к тому, что присылается на наш суд.

Сесиль Жодловски[3]. Я хотела бы добавить, что наша комиссия решает судьбу проектов не голосованием. Мы работаем по принципу консенсуса. Прежде всего мы поддерживаем авторский кинематограф, к которому сами — в своем творчестве — имеем прямое отношение. В позиции авторов проекта для нас особенно ценна их творческая, эстетическая независимость.

Жоэль Шапрон[4]. Что для нас абсолютно неотменимо — это культурная ценность проектов, их самобытность. Мы, скажем, отметали те фильмы с предполагаемым участием русских актеров, действие которых, предположим, происходило в 30-е годы в США, потому что нам это казалось ненатуральным.

Часто проекты принимаются уже потому, что их предоставляют нам французы как сопроизводители того или иного восточноевропейского фильма.

Но примерно половина проектов, которые представлены из стран Восточной и Центральной Европы, принимается нами, несмотря на отсутствие поддержки французского продюсера.

Ж.-М. Тине. Кинематограф во Франции функционирует в рамках либеральной частной экономики в соответствии с определенными законодательствами, не позволяющими нам присваивать роль арбитра в случае возникновения каких-нибудь конфликтов между сторонами, представляющими и осуществляющими проект. Мы можем играть разве что роль посредника, примиряющего обе стороны, но действуем при этом вне каких-либо юридических установок. Когда совместные русско-французские картины основаны на французском законодательстве, всегда предусматривается возможность арбитража. Только арбитражная инстанция каждый раз располагается в новом месте: во Франции, в Швейцарии, в Германии и т.д.

Впрочем, пока что практика совместных постановок редко приводила к серьезным юридическим столкновениям.

Важный аспект нашей деятельности — прокатная политика. Всем двадцати пяти фильмам, которые получили субсидии, мы выделяем такие же средства, какие даем чисто французским фильмам. То есть через наш фонд впервые осуществлялась прямая денежная помощь. CNC осуществляет и поддержку в прокате фильма во Франции, наш продюсер дает возможность прокатчикам уменьшить тот риск, на который они идут, прокатывая работу совершенно неизвестного режиссера.

С. Жодловски. Для того чтобы представить проект, нужны по крайней мере два человека: режиссер и продюсер. В роли последнего может выступать как независимый продюсер, так и киностудия.

Затем обязательно необходим французский

---

[2] Сильвен Бурштейн — продюсер, член селекционного комитета CNC.

[3] Сесиль Жодловски — заведующая отделом документации Фонда поддержки кино Восточной Европы.

[4] Жоэль Шапрон, член совета CNC, отборщик программы Каннского фестиваля.

сопродюсер. Наши сотрудники очень хорошо знают всех французских продюсеров, и когда принимается сценарий, они вам могут найти в Париже партнера для того, чтобы вы могли получить помощь в реализации проекта.

Несколько слов о технологии подачи заявок. Прежде всего это должен быть не синопсис, а завершенный сценарий на французском языке. Ведь комиссия не может читать проект на русском языке или же на языке оригинала. Комиссия собирается четыре раза в год: в марте, июле, сентябре и декабре. Заседания проходят утром, а вечером того же дня уже готов ответ, который будет изложен в письме, подписанном нашим министром. Впрочем, устный ответ по телефону может быть получен сразу в течение дня, прямо в день заседания комиссии. Каждый раз необходимо, чтобы сценарий и досье на создателей были в Париже за месяц до заседания комиссии, чтобы комиссия могла ознакомиться с материалами. В досье должны входить синопсис, бюджет фильма в рублях и во франках (в пересчете), гарантийное письмо от студии или независимого продюсера. Если вы хотите экранизировать какой-то роман, вы должны проконсультироваться в отношении авторских прав. Вы должны также представить необходимые фотографии, письмо от режиссера. Иногда мы получаем сопроводительное письмо, как именно он собирается снимать фильм. Соответственно, все документы этого досье тоже должны быть на французском языке. Теперь о размере помощи. Наш бюджет составляет примерно 12 миллионов франков на этот год. И помощь в среднем составляет от 600 тысяч до миллиона франков на один художественный фильм. В основном мы помогаем фильмам художественным: проекты документальных фильмов получают одобрение комиссии довольно редко. На первом этапе от комиссии требуется поддержка сценарного проекта, и на этом этапе мы не уточняем размер предоставляемой помощи. Только на втором этапе конкретно определяется размер субсидий, и тогда уже вы самостоятельно должны обеспечить проведение съемок, спланировав их бюджет.

Когда все необходимые документы будут собраны, можете реально претендовать на получение денег. Словом, мы не осуществляем помощь в подготовительном периоде. Мы оказываем помощь только в момент начала работы.

Ж. Шапрон. Хочу уточнить одну принципиальную вещь. В России в кино есть два понятия: «литературный сценарий» и «режиссерский сценарий». Когда мы получаем ваши литературные сценарии, у нас создается впечатление от них как от «романов», которые еще не адаптированы к киноязыку, и чаще всего это несколько сбивает с толку не только наших продюсеров, но и членов комиссии, которым я, хорошо зная вашу страну, всегда объясняю, что за этим стоит и что в результате может получиться.

Как выглядят наши французские сценарии? Они разбиты на эпизоды, номера эпизодов четко обозначены, указано место и время действия. Например: «Интерьер. Ночь. Квартира Маши». Для нас очень важен диалог. Диалог — это, может быть, и не основная, но крайне важная часть сценария, поскольку от качества диалога впрямую зависит качество самого фильма. Поэтому мы не принимаем сценарии без диалога. Причем мы не требуем никаких примечаний относительно того, что режиссер конкретно имеет в виду (тут нужна панорама, тут такая-то осветительная аппаратура, тут должны взлететь птицы и т.п.). Словом, все то, что входит в понятие «режиссерский сценарий», нам не требуется.

Короче говоря, нам нужны четкие эпизоды и четкий диалог, именно это и называется во Франции «сценарий». И вам пойдет только на пользу, если вы сможете приблизиться именно к такой модели.

Причем когда мы принимаем какой-то проект, мы понимаем, что на пути к фильму он может быть изменен. Часто мы принимаем сценарий, разглядев в нем картину, реальный проект которой может быть, впрочем, и не готов к тому, чтобы завтра начались съемки. Затем следует кропотливая работа русских и французских продюсеров.

Ж.-М. Тине. Роль французского продюсера заключается в том, что он является не только посредником, но благодаря своей деятельности придает фильму международный резонанс и изыскивает дополнительные источники финансирования: например телевидение — ведь французское телевидение финансирует огромное количество фильмов.

Возникает вопрос об участии французских артистов. Мы имеем недостаточно связей, чтобы вывести вас на непосредственный контакт с французскими «звездами», но сориентировать вас в джунглях французского кинопроизводства мы, разумеется, в силах.

Фонд стремится к тому, чтобы русские, польские или чешские фильмы получали все те же преимущества, которыми пользуются французские режиссеры и прокатчики. Раньше предусматривалось, что если половину денег вносят русские, а половину французы, по такому же принципу должно было распределяться участие актеров — половина французских, половина русских. Теперь ситуация изменилась. Французская сторона уже не настаивает на том, чтобы взять французских актеров только потому, что мы участвуем в финансировании. Мы бы хотели, чтобы за фондом осталась его роль финансирования фильмов, представляющих собой некое художественное единст-

во, а не какую-то абстрактную величину, вычисляемую механическим путем. Главное, чтобы кто-либо из сопродюсеров не вносил ограничения в наш совместный проект. Зная о системе функционирования кинематографа, скажем, в Германии, могу сказать, что возможны самые разнообразные ограничения. И мы не хотим, чтобы они возникли. Не в наших интересах, чтобы пострадала как техническая, так и артистическая сторона фильма.

С. Бурштейн. Часто возникает вопрос: на каком языке должны создаваться фильмы? Мы предпочитаем, чтобы язык съемок был языком той страны, которая предлагает нам совместный проект. Если этот проект идет от вас, из России, то естественно, что съемки будут вестись на русском языке. Мы хотим поддержать кинематографию той страны, которой мы помогаем.

Ж.-М. Тине. А если в фильме есть сцены, разворачивающиеся во Франции, герои должны говорить по-французски. Но мы исключаем съемки на английском языке, что противоречило бы принципу помощи национальным культурам, о котором мы говорили.

Мне часто задают вопрос: почему Франция до сих пор не подписала Конвенцию о совместном кинопроизводстве в Европе?

Хочу напомнить, что Европа вся покрыта сетью соглашений о совместном производстве, и эта конвенция позволяет кинематографистам лучше адаптироваться — пусть недостаточно хорошо, но все же лучше — к реальностям совместного кинопроизводства в Европе. Франция была одной из активных участниц дискуссии по этой многосторонней конвенции.

Мы даже ввели некоторое количество пунктов в эту конвенцию, активно участвовали в ее создании. И, конечно, она будет очень скоро ратифицирована Францией. Дело за парламентом, который предпочитает проконсультироваться с различными инстанциями. Кроме того, наш министр культуры хотел провести консультации с кинематографистами, с тем чтобы заручиться поддержкой этого проекта. Я не знаю, когда это будет сделано: через неделю или через месяц, но в любом случае эта конвенция будет ратифицирована Францией в обозримом будущем. Сам вопрос о ратификации символически является очень важным, но на практике он не настолько важен, поскольку многое уже делается и без конвенции.

Андрей Плахов

Пленники удачи?

Комментарий к состоявшейся дискуссии

Интересно сопоставить два документа, два списка. Первый выдан компьютером Роскомкино и содержит перечень фильмов, получивших разрешительное удостоверение в 1993 году. Хотя этот список не совсем полный, все же он в общих чертах характеризует годовую продукцию российской кинематографии. Второй список подготовлен французским Центром национальной кинематографии; в нем прослежена судьба русских проектов, поддержанных или отклоненных комиссией начиная с 1990 года по сей день.

Естественно, нет никакой возможности дать подробную оценку или экспертизу нескольких десятков картин, входящих в эти списки. Остановимся на общих тенденциях и проиллюстрируем их наиболее яркими примерами.

Для начала немного самой поверхностной статистики. В первом, национальном, списке более 100 фильмов — уже законченных, существующих. Мне довелось видеть не более четверти, и не думаю, что большинство моих коллег находятся в ином положении. Основную часть списка составляют фильмы-невидимки, фантомы, которые не только почти нигде не показываются, но о существовании которых никто не ведает.

Еще больше поражает перечень режиссерских фамилий в этом списке. Лишь при некотором головном напряжении мне удалось вспомнить, кто есть кто, в одном из трех, может быть, случаев, хотя профессиональный состав нашей режиссуры до недавнего времени был хорошо известен, и от внимания экспертов не ускользает ни одно хоть сколько-нибудь обещающее молодое имя. Приходишь к выводу, что основная часть снимающегося в России кино — это вообще некий большой фантом, равно ирреальный и для узких специалистов, и для нормальных зрителей. Я не вкладываю в это утверждение никакого трагического пафоса. Полагаю, что эта ситуация объективна для страны, переживающей болезненный переход к рынку.

Ясно одно — большинство людей, составлявших костяк советской режиссуры, сегодня не у дел, а кино — хорошее или плохое — делается в наши дни другими.

Обратимся теперь к французскому списку. Начнем с конца 1993-го и отчасти — 1992 года, ибо проекты, утвержденные в 1992 году, были реализованы в 1993-м. Мы встречаем среди утвержденных проектов «Окно в Париж» Юрия Мамина и «Троянский конь» («Пленники удачи») Максима Пежемского. Оба фигурируют и в российском списке. У французов значатся проекты Виталия Каневского и Александра Кайдановского, утвержденные давно, но пока нереализованные. А дальше — проекты Годердзи Чохели, Нодара Манагадзе, Рубена Геворкянца и Пээтера Симма — режиссеров, живущих в республиках бывшего СССР и потому, в принципе, не включаемых в российский список. В последнем, правда, присутствует фильм Эльдара Рязанова «Предсказание», который реализован каким-то образом в копродукции с Францией, хотя во французском списке против этого проекта стоит пометка «негативное решение».

Даже если основываться на данных только одного года, а тем более если экстраполировать их на весь пятилетний период, совершенно очевидно, что перед нами как бы совершенно другой кинематограф. Кинематограф с реальными именами реальных авторов. Кинематограф, о котором пишет пресса, который участвует в фестивалях и который даже иногда смотрят зрители. Хотя это не означает автоматически, что это кинематограф хороший. Но это, как бы сказали французы, cinema reel.

Вообще с критериями в современном кино стало довольно сложно. Прошли времена, когда критика была некоей инстанцией, стоящей над процессом, над производителями фильмов и над реакциями публики. По-прежнему существуют негласные профессиональные рейтинги, позволяющие ориентироваться в море кинопродукции. Существует система авторитетов,

которые часто, между прочим, оказываются ложными. Существуют критерии фестивальных селекций и наград, хотя и они тоже многократно скомпрометированы. В нашей стране совершенно уникальным образом не предусмотрена открытая статистика посещаемости и доходов, что делает крайне затруднительным учет коммерческого успеха фильма. Но тем не менее этот фактор все больше влияет на сознание кинематографа хотя бы на теоретическом уровне; растет понимание того, что кино делается для публики, и игнорировать ее массовые предпочтения некорректно и неперспективно. Растет также роль телевидения и видео как самых влиятельных каналов распространения кино.

Все это необходимо учитывать — как еще один фактор, быть может, важнейший для нашего разговора. Речь идет о самой сути копродукции. В данном случае о фильмах российских режиссеров, финансируемых французской стороной. Какими бы альтруистическими соображениями она ни руководствовалась — будь то идеалы высокого искусства, необходимость поддержки европейского кино в многообразии составляющих его национальных компонентов, помощь кинематографистам Восточной Европы, оказавшимся в трудном положении, поддержка концепции авторского кино, которое задыхается во всем мире, — тем не менее ясно, что никто не намерен выбрасывать деньги в бездонную бочку и что тот, кто платит, имеет право требовать взамен небесполезный для заказчика продукт. В данном случае речь идет о фильме, который может принести продюсеру и моральный престиж и, естественно, коммерческую выгоду.

Между тем известно, насколько труднодостижим в кинематографе межнациональный симбиоз. И не просто межнациональный, а соединение двух во многом взаимоисключающих ментальностей: западной, которую я не буду характеризовать никакими эпитетами, и восточной, славянской, с присущими ей романтизмом и анархизмом. Вероятно, этот барьер не может быть до конца преодолен. Даже если остаться в круге исключений — таких как Поланский, Форман, Михалков, Иоселиани, Кончаловский. Мы знаем, что в биографиях и этих выдающихся восточных европейцев встречались тупики и нереализованные совместные проекты, и срывы сроков и контрактов, и другие коллизии, вызванные тем, что Запад есть Запад, а Восток есть Восток.

Что же есть сам продукт, сам предмет копродукции? Не есть ли это особый жанр, в данном случае российского кинематографа, четко ориентированный на западный рынок? На западную психологию? Не означает ли это, в частности, разумного компромисса, сознательного отказа от неких установок, все еще традиционно считающихся престижными в России, отказа ради другого языка (имеется в виду язык кино), другого кода и даже другого содержания? Позволю себе привести в примерном изложении рассуждения художника Ильи Кабакова, имеющего огромный опыт работы на западную аудиторию. Когда продукт изготавливается для западного потребителя из российского сырья, в него вкладывается вся необходимая информация о России, о русской специфике, все русские стереотипы, необходимые для того, чтобы человек извне мог воспринять этот мир, эту жизнь, этих людей как таковых. Наоборот, когда готовится продукт для внутреннего потребления, в него противопоказано закладывать то, что всем и так давно известно и потому приелось. Ценится же то, как всем известное по-новому или по-своему переживается и интерпретируется. Замечу, что речь идет в обоих случаях о качественных продуктах. И потому примером первого может служить фильм Михалкова «Очи черные», а примером второго «Увлеченья», последний фильм Муратовой.

Вернемся к французскому списку и теперь, после необходимых предуведомлений, попробуем проанализировать его, учитывая множественность современных критериев. В списке — 58 названий проектов, прошедших через уважаемую комиссию за 5 лет. Принято к финансированию и поддержке 23 проекта, что составляет примерно две пятых или чуть меньше половины. Во всем списке (включая отклоненные проекты) практически нет случайных имен. И тех загадочных персонажей, которые заполонили российский список в графе «режиссер». Очевидно, это люди из категории тех, у кого «нет проблем» с финансированием — почему они в комиссию и не обращались. Разумеется, не будучи знаком с большинством отклоненных проектов, я не вправе судить, насколько убедительно решение комиссии. Но когда среди их авторов я вижу имена Сельянова, Цымбала, Досталя, Лопушанского, Проскуриной и Бодрова, я понимаю, что конкурс был серьезным.

Остановимся на тех проектах, что были приняты и уже на сегодняшний день реали-

зованы. Возьмем три критерия: успех у российской критики, успех на международных фестивалях, коммерческий успех здесь и там (в случае, если есть данные).

1990 год. *«Урга»* (Н. Михалков). Случай очевидный: огромный фестивальный успех, европейско-американский прокат. Что касается российской прессы, она традиционно холодна и иронична по отношению к западным успехам Михалкова, хотя я лично отношусь к этому фильму с большой теплотой.

«Осколок Челленджера» (А. Сурин). Полная тишина в российской прессе, участие вне конкурса в фестивале в Монреале. Для российских журналистов контакт с этой картиной был психологически и лингвистически затруднен тем, что она озвучена по-французски[1].

«Прорва» (*«Московский парад»*, И. Дыховичный) — один из самых громких фильмов предшествующих сезонов, имевший невероятный критический успех в России, хотя и

«Наводнение»

расколовший наше киносообщество. По моим наблюдениям, режиссура, особенно старшего поколения, и часть критиков отнеслись к «Прорве» с явным неодобрением. Молодая же режиссура и постмодернистски настроенные критики сделали из этой картины культовую — фильм-манифест. Он участвовал во многих международных фестивалях. В Европе, насколько понимаю, особого успеха не имел и навлек упреки в маньеризме и одновременно — в конформизме. В Америке его восприняли лучше — как своеобразный эксперимент в области коммерческого кино. Слышались упреки и в политической некорректности — даже, как ни странно, от наших коллег из бывших соцстран. Они удивлялись, почему в фильме о сталинской эпохе не показаны преступления режима и лагеря, почему все поют и танцуют. «Прорва» — особеннно показательный и интересный пример несовпадения идейных и эстетических ориентаций в России и на Западе. То, что у нас воспринимается как авангард, там нередко считается компромиссом. И наоборот.

«Самостоятельная жизнь» (В. Каневский) — скорее, отрицательная реакция российской прессы, увидевшей в фильме как раз коммерческий компромисс: распродажу русского варварства на потребу пресыщенным европейцам. Умеренный успех на фестивалях, сдержанное разочарование после действительного триумфа первой картины Каневского «Замри-умри-воскресни!».

1991 год. *«Барабаниада»* (С. Овчаров) — единодушный успех в русской прессе и на внутренних конкурсах. Более скромный, но стабильный успех на международных. Судьбу этой картины омрачил конфликт с продюсером и задержка ее премьеры на целый год.

«Чувствительный милиционер» (К. Муратова). Прекрасные отзывы российской критики, фавориткой которой продолжает оставаться Муратова. Весьма сдержанная реакция на Западе: равнодушие Венецианского фестиваля и публики, показывающее опять же несовпадение восприятия здесь и там. Разумеется, и у нас коммерческая судьба фильмов Муратовой весьма проблематична.

«Луна-парк» (П. Лунгин). В отечественной прессе преобладание критических оценок. Аналогичные, не лишенные сарказма, мне приходилось встречать и в англоязычной прессе («Sight and Sound»). Участие в Каннском и некоторых других фестивалях скорее можно рассматривать как шлейф успеха «Такси-блюза». Это не исключает того, что фильм имел коммерческий прокат, а имя Лунгина по-прежнему чем-то притягательно для французов.

«Ангелы в раю» (Е. Лунгин). Фильм косвенно подтверждает последнее, знаменуя начало режиссерской биографии брата П. Лунгина — Евгения. Собственными глазами видел недоумение критиков, экспертов и фестивальных директоров на каннском просмот-

---

[1] Только в мае 1994 года наконец состоялась премьера фильма в Центральном Доме кинематографистов. Подробно о коллизиях вокруг фильма см. в заметке А.Сурина в этом номере.

ре «Ангелов в раю» — этого неосмысленного набора стереотипов русской «чернухи». Тем не менее фильм был включен в «Двухнедельник режиссеров», прошел еще по некоторым фестивалям, а Евгений Лунгин, по последним данным, опять получил благословение комиссии на следующий проект. Это для многих загадка. Отзывы в российской прессе — убийственные.

«Наводнение» (И. Минаев). Судьба этой картины загадочна также. Отзывы российской прессы противоречивы. Изабель Юппер получила награду одного из внутренних фестивалей. Кто-то из критиков высказался с похвалой о высокой режиссерской культуре этой работы, которая вписалась в европейский контекст — правда, ценой полного выпадения из российского. Но я не вижу и того, чтобы фильм участвовал в европейской киножизни — в фестивалях, дискуссиях и т.п., хотя он закончен довольно давно.

«Хрусталев, машину!» (А. Герман) — как говорится, no comment.

1992 год. *«Окно в Париж»* (Ю. Мамин). Опять же в силу каких-то таинственных конфликтов фильм сильно задержался с выходом в прокат и пролетел мимо международных фестивалей, будучи с опозданием показан лишь недавно в берлинской «Панораме». Опоздание это прискорбно вдвойне, ибо речь идет об актуальной комедии, мотивы которой быстро стареют. Отзывы в российской прессе неплохие, хотя я не знаю, можно ли доверять прессе, которая публикует интервью с Маминым, посвящая половину текста рассуждениям о том, в каких ужасных условиях снималась Изабель Юппер, которая вовсе у Мамина не играет... Это «открытие» принадлежит Наталье Журавлевой из «Московского комсомольца».

«Троянский конь» (*«Пленники удачи»*, М. Пежемский). Картина явно со следами таланта, но не нашедшая адресата ни у нас, ни за границей. Даже наши интеллектуалы, неравнодушные к неомифологии советского кино, остались холодны. Вероятно, и публика.

1993 год. *«Акт»* (А. Рогожкин). Фильм только один раз показывался в Берлине, и почти никому не удалось его посмотреть. Поэтому скажу не о нем, а о режиссере и его последних работах. Все они имели очень хорошую фестивальную судьбу, гораздо меньший энтузиазм вызвали в российской прессе. Я лично считаю Рогожкина одним из наиболее профессиональных российских режиссеров, способных быстро и энергично работать и достигать достаточно универсальных результатов для международной кинокарьеры.

«Анна» (Н. Михалков). Не хочется в очередной раз бросать камень в этого ранимого человека, но надо признать: публика на премьере «Анны» в Берлине реагировала не слишком восторженно, отзывы в российской прессе на московскую премьеру были саркастическими. Правда, я не уверен, что знаком с мнением так называемой консервативной прессы. Зато уверен в собственном впечатлении, что все достоинства режиссуры Михалкова куда-то исчезают, как только он переходит от сюжетов, подсказанных его эмоциональной чувственной фантазией, к документальному материалу.

«Замок» (А. Балабанов). На этот фильм возлагали надежды как на изысканную интеллектуальную притчу европейского уровня, но, судя по тому, что она не попала на большие фестивали, а также по реакции российской прессы, надежды не оправдались. Вероятно, у этой картины найдутся свои фаны, но общее чувство разочарования после общепризнанного художественного успеха «Счастливых дней» вряд ли удастся скрыть.

«Катя Измайлова» (*«Подмосковные вечера»*, В. Тодоровский). Могу выказать пока лишь свое ощущение: по профессионализму, по слаженности компонентов — это одна из лучших картин последних двух лет, и я буду рад ее фестивальному, критическому и коммерческому успеху.

«Год Собаки» (С. Аранович). С одной стороны, «Серебряный медведь» в Берлине, он на дороге не валяется; с другой — чувство чего-то вялого и архаичного, которое разделяют многие мои коллеги. Впрочем, этот сюжет можно прокомментировать совсем в другом аспекте. По свидетельству Арановича, французские деньги на этот проект так и не поступили до сих пор, но под обещания французов удалось напрячь внутренние ресурсы и снять картину... Не знаю, достоин ли этот пример подражания и повторения?

Завершая этот беглый обзор, следует констатировать, что как очевидные удачи, так и не менее явные трудности российско-французского сотрудничества поучительны для будущего, совершенно уникальны для настоящего и уже стали фактом истории кино на пороге его столетия.

Александр Адабашьян

С кино будет то же, что со всеми нами

Удивительная страна Франция! Единственное, по-моему, европейское государство, которое на солидном — правительственном — уровне строит свои отношения с кинематографией, воспринимая ее не просто как род занятий определенной группы людей, а как серьезное явление и своей национальной, и всей европейской культуры. Поэтому так хорошо организованы и так хорошо функционируют связанные с этим государственные программы. В том числе и программы Фонда поддержки кино Восточной Европы.

Естественно, французы, как люди, умеющие считать деньги, прекрасно понимают, что, помогая европейскому кино, они таким образом помогают себе, поскольку выставляют дополнительный барьер американским фильмам, заполонившим европейский экран, сманивающим зрителей и перестраивающим чужой кинематограф на свой лад.

Так что помощь фонда — это не акция меценатов в чистом виде. Скорее, это культурная экспансия в определенной степени, и ничего в этом нет дурного. Конечно, тамошняя система отношений «режиссер — продюсер» трудна для тех наших кинематографистов, кто работал в отечественном кино до середины 80-х годов. Она для нас непривычна, потому что у нас главным всегда был режиссер. Всегда. Здесь же возникает такая новая фигура, как продюсер, и поначалу сложно усвоить, что подлинным хозяином картины является именно этот человек. Недаром «Оскара» за лучший фильм получает не режиссер, а продюсер. И в Канне приз за лучший фильм вручается тоже продюсеру, он как бы главный создатель картины, фильм принадлежит продюсеру, от этого не уйти. Сегодня мы у себя столкнулись с подобной системой; мы поняли, что́ такое — искать деньги на фильм. Что́ такое — отвечать за эти деньги, рисковать...

Преимущество европейских продюсеров в том, что чаще всего цели и режиссера, и продюсера совпадают. И они совсем не обязательно связаны желанием бешено зарабатывать на картине. Чаще — стремлением создать хороший фильм, иметь успех у критики, на фестивалях. Позже затраты могут компенсироваться — такова нередко прокатная судьба ленты в Европе. Игра продюсера и режиссера в этом варианте идет в одни ворота...

Нам же, с непривычки, тягостны бесконечные разговоры о деньгах, бесконечные требования, претензии экономического характера. Все словно напоминает наш былой идеологический прессинг, только испытываешь его в сфере финансовой. Что же касается сферы творчества, то здесь я (работая над «Мадо, до востребования») давления почти не чувствовал. А если какие-то пожелания и были, то тщательно камуфлировались; мол, да, «это», возможно, и хорошо сделано, но сейчас «такое» смотреть не станут... да, прекрасно, но те, кто дает деньги на фильм, с «этим» не согласны... То есть «обертка» — снова с экономическим оттенком. Кстати, у нас тоже в прежние годы идеологические нападки никогда впрямую не формулировались. Нам говорили, что, дескать, зритель такого не поймет, что зритель этого не примет, не будет смотреть... Та же лексика в принципе.

Ежегодные акции фонда имеют безусловный художественный эффект, о чем можно судить по тому же «Феликсу». Французы могут позволить себе роскошь выбирать сценарии, режиссеров — и выигрывают. Поскольку в основе задействована государственная система, они смело идут на заведомую, своего рода запланированную убыточность, а в результате на европейском конкурсе блистательно представляют свою страну. Благодаря фонду Франция участвовала в постановке английских картин, итальянских, голландских, восточноевропейских — практически 80 процентов лент, которые номинировались на «Феликса», были сделаны в сотрудничестве с Францией. Вьетнамская лента «Запах зеленой папайи», претендовавшая на «Оскара», тоже снята на французские деньги. Вся эта деятельность — часть продуманной внешнеэкономической политики Франции.

Кроме того, вкладывая деньги в фильмы, в сценарии, которые приняты фондом, наконец, вкладывая средства в рекламу и продвигая фильмы на собственный экран, Франция получает несомненную прибыль. Это естественно, если учесть, что картина, снятая где-то в Юго-Восточной Азии или Восточной Европе, стоит примерно одну пятую тех денег, что пришлось бы выложить на ее производство во Франции. Прокатывая же этот фильм, французы получают ту же сумму, которую выручили бы от собственно французской ленты. Чистая экономическая выгода...

Экономический и творческий эффект в данном случае неразрывны. Думаю, что вообще не имеет смысла разделять в кино две эти задачи. Все-таки кинематограф — производство, в отличие от живописи или от поэзии. Бессмысленно вкладывать деньги в поэтическое творчество. В данном случае это никоим образом не обеспечивает желанного результата. В кино же, вплотную связанном со сложнейшей индустрией, нельзя разделить процесс и итоги.

Наше дальнейшее сотрудничество с фондом в огромной степени зависит от нас самих. Не думаю, что французы откажутся от этих акций, их интересы достаточно определенны, они знают, что у нас много талантливых людей, которые постоянно приходят в кинематограф: кто-то еще только начинает свой путь, кто-то еще учится. Правда, иногда французы приглашают нашего режиссера снимать фильм во Франции. Но в

принципе это не то, что их по-настоящему интересует. Им, повторюсь, выгоднее вложить деньги в российскую картину, которая снимается в России: помочь так, чтобы она была сделана на более высоком техническом уровне, в более спокойной ситуации, чтобы режиссер мог нормально работать, а продюсер — воздействовать на то, чтобы прокатная судьба фильма была успешной в Европе, в других частях света. Важно и то, чтобы наша государственная политика была нормальной. Чтобы деньги могли свободно пересекать границу, спокойно функционировать в чужой стране, а полученные средства не облагались чудовищным налогом, наконец, чтобы эти деньги не крутились в полукриминальной системе, как это получается у нас, когда поначалу франки конвертируют в рубли, затем их переводят в доллары, затем снова в рубли...

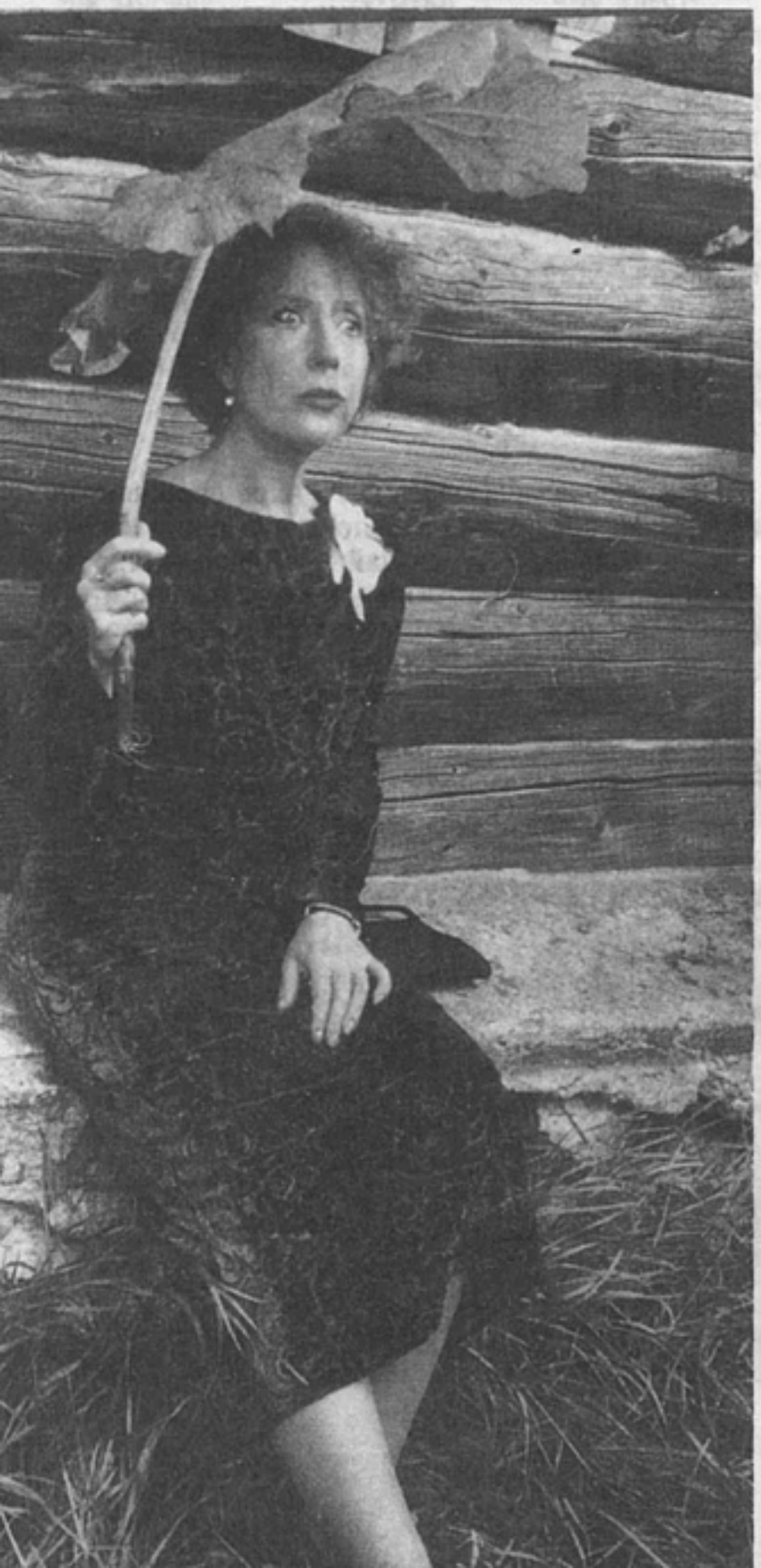
Невозможно изолировать кинематограф от всей нашей жизни, а потому сотрудничество с французским фондом зависит прежде всего от того, что будет со всеми нами...

Записала Эльга Лындина

Семен Аранович

Чувство унижения пройдет не скоро...

Наши взаимоотношения начались с телеграммы министра культуры Франции о том, что есть решение о выделении средств на прокат «Бегства в рай» (сейчас картина называется «Год Собаки»). Я поверил в обещания, и работа началась.



Мне повезло, что контракт финансировали CNC и Роскомкино и не пришлось иметь дела с коммерческими структурами, к которым я отношусь с недоверием. Я всегда спрашиваю: а какая вам корысть от этого — ведь кино сегодня прибыли не дает? И чувствую себя при этом каким-то неполноценным.

Увы, после запуска картины оказалось, что с французами тоже не все идет просто. CNC дает деньги только через французского продюсера, которому тоже должен понравиться проект. Решение комиссии действительно в течение восемнадцати месяцев. Значит, надо было срочно искать продюсера и запускать фильм.

И вот находится французский продюсер. По правилам CNC он должен вложить свои деньги в картину. Но он говорит: «У меня денег нет. Я, конечно, подпишу договор, но ничего не дам. Согласны?» А что нам остается? Раз я должен снимать, раз есть хоть какая-то сумма от CNC — я согласен. И все делают вид, что так и надо. И все молчат, потому что такое положение вещей всех устраивает.

Потом вдруг оказывается, что договора нет, кто-то что-то вовремя не подписал — и деньги не поступили. Где они? Крутятся где-то в банках? Мне не жалко, но вы же обещали, а мы на вас рассчитываем! А потом мне сказали: у вас подготовительный период кончился? Тогда дадим денег меньше — 600 тысяч франков вместо 900, согласны? Останавливать картину поздно — и я соглашаюсь. Но только где же эти деньги, на которые мы согласны? Мы их не увидели. И если бы не поддержка Роскино, картина могла бы не состояться. Мы часто брали в долг, было много нервных ситуаций. У меня претензии не к CNC, а к продюсеру, который сначала объясняет, что у них вообще долгий процесс оформления документов, потом говорит, что он берет часть суммы себе, потому что ему надо содержать свой штат и у него большие расходы, потом — что ему надо делать французскую копию, субтитры, а это тоже деньги...

«Год Собаки»

Я работаю с Селегманом — он порядочный человек, не только продюсер, но и режиссер. Но не могу сказать, что у нас сложились прекрасные отношения. Хотя бы потому, что деньги на фильм нам дали лишь после Берлинского фестиваля. Мы уже получили «Серебряного медведя», и только после этого — не знаю, как нас выпустили на фестиваль с такими астрономическими долгами, — ожидаемую сумму.

Конечно, других стран, которые оказывали бы финансовую поддержку России, нет. Но когда в Берлине Селегман предложил мне снова обратиться в CNC с новой заявкой, я понял, что не хочу заново переживать эти унижения. Не хочу, чтобы мне в той или иной форме постоянно намекали: не забывай, это мы тебе помогаем! А мы и так не забываем — в титрах все сказано, права проката оговорены, процент от проката им идет — деньги вращаются. И я, конечно, пошлю министру культуры — он, правда, уже сменился — и CNC благодарность: мы получили «Серебряного медведя», престижный приз, и их вклад в этом деле неоценим. Но чувство унижения пройдет не скоро.

Я ничего не имею против подключения французского продюсера. Согласен — не надо давать средства напрямую российскому продюсеру, это осложнит дело, возникнут налоговые проблемы, таможенные, банковские. Следовало бы, на мой взгляд, изменить другое: если российская сторона не представит своей кандидатуры, то продюсер должен поступать к нам вместе с деньгами «в одном пакете». И как мы отправляем во Францию карточку на режиссера, так и они бы присылали нам карточку на продюсера — чтобы знать, с кем имеем дело. А когда приходит человек и общение начинается со слов: «Вы на мои деньги не рассчитывайте!», — то он не продюсер, а ретранслятор. Ведь он не вкладывает своих средств.

Было бы лучше, если бы представитель CNC сам приезжал к русскому режиссеру или режиссера приглашали в CNC. Нужно познакомиться, все обсудить, получить информацию из первых рук, чтобы точно знать свои права и обязанности. Я их, например, до сих пор не знаю, что мне говорят — тому и верю. Я подписываю договор не с CNC, а с продюсером, а уже он — с CNC. А может, проще заключать прямой договор? И всем сторонам руководствоваться единым документом?

Конечно, хорошо, что Франция дает нам деньги. Но теперь, мне кажется, пришла пора усовершенствовать форму нашего сотрудничества. И не забывать, что его результат зависит не только от денег.

Записала Лариса Солоницына

Алексей Балабанов

Печально, что в нас не верят

Случилось так, что несколько раз я участвовал в заседаниях АРП — организации, которая объединила режиссеров, являющихся продюсерами собственных картин. Это создатели авторского кино, в основном французы, есть там, разумеется, и представители других стран, в том числе немец Фолькер Шлендорф. Входят в АРП и человек пятьдесят актеров, среди которых Жан-Поль Бельмондо. Я вспоминаю об АРП потому, что, по сути, эта организация занимается примерно теми же проблемами, что и CNC; это помогает мне четко сформулировать их общую цель — борьбу с массированным наступлением американского кино на Европу и остальной мир, а потому — желание помочь европейским и прочим кинематографиям выдержать эту мощную атаку. Речи о меценатстве французов в такой ситуации и быть не может: задача равно важна и для самой Франции.

Однако Франция — единственное европейское государство, которое реально, действенно занято этой проблемой. Не случайно сейчас, когда во Франции открыты границы и сняты импортные квоты, зарубежная кинематографическая продук-

«Замок»

ция по-прежнему квотируется. Конечно, фонд дает деньги Восточной Европе безвозмездно, но в его щедрости таится глубоко практический смысл и продуманность культурной акции; если говорить в целом, то это необходимость сохранить национальную культуру, в том числе и национальные кинематографии.

Выделив деньги на производство той или иной картины, фонд затем в дальнейший ход событий совершенно не вмешивается. Хорошо ли это? Я не уверен: после решения CNC все попадает в руки продюсеров, а эти люди большей частью либо просто непрофессиональны, либо материально нечистоплотны, либо то и другое вместе.

К сожалению, опытные продюсеры работать с нами не хотят, поскольку российские фильмы не имеют коммерческого успеха. В редких, даже редчайших случаях они идут на такой риск: так, например, известный в мире кино человек и серьезный продюсер Селегман сотрудничает сейчас с Алексеем Германом над фильмом «Хрусталев, машину!». Можно назвать еще одного-двух продюсеров такого уровня, рискующих взяться за производство наших картин. И все! Гораздо чаще мы попадаем в иные руки и обстоятельства.

Мне пришлось работать над экранизаций «Замка» Кафки с продюсером из Франции Максимом Мордухаевым. Мордухаев с самого начала нарушил регламент фонда, взяв определенный процент с денег, выделенных нам CNC. Фильм его совершенно не интересовал, он занимается рекламой, кино для него чужое дело, волновала только прибыль. Он мог бы, вероятно, получить ее, поскольку владел правом на прокат будущей ленты во всех франкоязычных странах. Приложи Мордухаев какие-то усилия, быть может, он что-то и заработал бы. Но он этого не сделал — фильм снят, и Бог с ним... «Замок» пока не имеет проката нигде.

Печально, что в нас не верят, с нами не решаются иметь дело настоящие продюсеры, те, кто мог бы как-то продвигать готовый фильм, продавать его. Рекламировать, следить за тем, как он принят. В результате картины снимаются как будто лишь для того, чтобы быть снятыми и лежать в фильмохранилище, а не идти к зрителям.

В производстве «Замка» участвовал еще и «Гамбург-фильм-фонд», где меня просто чудовищно обманули. Условия оказались абсурдными: на каждые 100 марок из выделенных мне денег я был обязан потратить 150 в Германии. По-моему, такую задачу не смог бы решить никто, даже самый гениальный финансист или математик, потому что это бред. Обманул меня и немецкий продюсер господин Эберхард Юнкерсдорф — кстати, фигура очень известная в кинобизнесе. Получив права проката на все германоязычные страны, он по сей день не занимается готовой лентой, так же как и Максим Мордухаев.

В итоге все складывается совсем безрадостно. Конечно, для нас очень важно продолжать сотрудничество с фондом, не терять такой помощи. Ценить ее... Но чтобы результат был полноценным, мне кажется, нужна другая система сотрудничества с зарубежными продюсерами. Если мне еще раз выпадет удача и я получу поддержку фонда, я буду искать молодых, смелых и, главное, неравнодушных к нашей картине людей, готовых работать всерьез, чтобы фильм смогли увидеть те, для кого он был снят.

Записала Лариса Солоницына

Алексей Герман

Это я виноват перед французами, а не они передо мной

Было время, когда я часто получал предложения о финансировании и сотрудничестве от западных фирм. Думаю, большинство этих предложений были несерьезны, впоследствии либо все куда-то исчезало, либо условия оказывались неприемлемыми. Например, серия американских «заказов» — это были в основном заказы на фильмы о КГБ. Почему считалось, что я такой специалист по КГБ, — не знаю...

Была также серия исторических взаимоотношений с Италией. Помню, я лежал в Институте Склифосовского — разбился на машине, — и меня везли на каталке к телефону, так все было срочно. И так же срочно все исчезло. Или такое предложение: «Мы очень хотим работать с вами, мы вас приглашаем... если откажется Михалков». Или еще одно: снять фильм про жизнь итальянской деревни. Ну, что я могу рассказать про жизнь итальянской деревни?! Такие вот достаточно анекдотические попытки сотрудничества...

И, наконец, возникло тринадцатое по счету предложение. Из Финляндии позвонил человек по имени Пэкко и предложил мне снять фильм по книжке Иосифа Бродского — это были воспоминания о его семье. Пэкко работал на американскую фирму Копполы, фирма заказала маленький, камерный, семейный фильм. Когда, уже в Финляндии, нам перевели эту книгу на русский, я понял, что никакого кино там не вижу. Но — о нас заботились, нас любили, от нас чего-то ждали, и мы со Светланой Кармалитой написали нечто вроде заявки: взяли разные сре-

зы общества в 1953 году, накануне смерти Сталина — от самых верхов и почти до самых низов, где и находилась семья Бродского. И на всех этих уровнях происходили разные события, которые тем или иным образом влияли на жизнь этой еврейской семьи и маленького мальчика, которому суждено было стать большим поэтом. Вместо камерной, тихой картины у нас получалось некое грандиозное, «многоэтажное» зрелище с закрученным действием — что-то предвещающее будущего «Хрусталева». Из Америки на переговоры прилетел очень доброжелательный и интеллигентный человек, совершенно угнетенный необходимостью обсуждать со мной этот не нужный Америке проект. Он не знал, как от меня отделаться, чтобы по возможности смягчить для меня этот удар. В конце концов я отказался сам. И надолго забыл про эту историю.

А вспомнил ее, когда приехал из Парижа Паша Лунгин, стал кормить меня чем-то французским и поинтересовался новыми идеями. Я рассказал про «Хрусталева», Паше все очень понравилось, он пообещал сообщить об этой истории всем французам — от рабочего класса до президента, с чем и отбыл обратно во Францию.

Через некоторое время приехали два странных француза, почему-то одетые в советскую военную форму, и стали уговаривать меня снять эту картину. Относиться к происходящему серьезно было трудно — уже четырнадцатое предложение, французы от Лунгина, в нашей военной форме... Тем не менее мы перевели заявку на французский, немного ее трансформировав. И они улетели с заявкой к продюсеру Марину Кармицу, который финансировал «Такси-блюз». После этого нас пригласили в Париж для переговоров.

Кармиц подготовился к встрече: посмотрел «Двадцать дней без войны», «Лапшина» и сказал, что готов со мной работать. На одной из встреч он спросил, что бы мне хотелось снять. И поскольку у меня, как у любого режиссера, есть в запасе несколько историй, я их и рассказал. Он выслушал, и мы договорились, что ровно через неделю встретимся снова и я скажу, какую из историй буду снимать.

Теперь я проклинаю себя — среди сюжетов был один, который разыгрывается в садике: все события происходят там, никуда ходить не надо! А я пришел и брякнул про «Хрусталева»: две серии, гигантский фильм, 1953 год, эпоха — чего нам стоили одни сталинские «зисы», которые шныряли по Москве; нам приходилось закрывать Садовое кольцо; зима — все надо было снегом засыпать. Зачем?

Кармиц согласился финансировать эту картину. Он предложил сумму, которая на том этапе вполне обеспечивала производство.

Дальше меня ждали только неприятности. Должен сказать сразу — это я виноват перед французами, а не они передо мной. Все мои «выкаблучивания» происходили от безысходности. Потому что здесь, в России, я мгновенно попал в экономический капкан. Меня здесь мгновенно замутили. И я должен был повести себя так, чтобы Марин Кармиц от меня отказался.

Вместо него появился другой человек — Филипп Годо, который давал еще больше денег, чем Кармиц. Но было одно существенное несоответствие — предполагалось, что фильм будет совместным, и мы должны были вложить в него деньги. Но российских денег я не сумел получить никак — наши шикарные банкиры делали свои дела, они требовали страховки от экономических катастроф — наших, российских: то есть если что-то случится, они должны получить свои деньги там...

В общем, Филипп Годо стал бледнеть от наших проблем, отходить, а потом отошел окончательно.

И тогда появился продюсер, с которым я работаю до сих пор, — Селегман. По профессии он режиссер, и мне всегда была интересна его точка зрения: наши отношения с ним напоминали отношения режиссера с редактором самой высокой квалификации. И никакого продюсерского давления.

От французов я вообще никаких указаний ни разу не слышал. Другое дело — требования экономические. Сейчас я оказался в положении человека, который их подвел. И это абсолютно русская история, отечественная. Дело в том, что все совместные проекты, которые осуществлялись на «Ленфильме», — это проекты маленькие. Опыта больших постановок у нас просто нет. К тому же мы выбрали на редкость «удачное» время и место — в разваливающейся стране, где все рушится и только цены летят вверх, где никто не хочет работать, а все хотят воровать. Здесь и сейчас решили снять сложную, с размахом, картину про 1953 — 1963 годы.

Сейчас я отснял две трети фильма, мы уже месяц «в простое», как только подойдут какие-то деньги — что-то снимем, потом опять будем «стоять». И вся финансовая ситуация решается на уровне обещаний, есть, правда, небольшие инъекции от Армена Медведева, у которого в Роскомкино денег немного, и небольшие деньги из скудного фонда Собчака. Я вообще деньги добывать не умею. А все запредельно дорого. Мы, например, снимали в городе Муроме, потом уехали, но наши грузовики были остановлены во Владимире, потому что там ввели новое правило, по которому за проезд по территории области надо платить один миллион. За каждый грузовик. И даже если грузовик этот везет не бройлерных кур, не стальной прокат, а нехитрый актерский скарб — все равно, вынь да положь этот миллион. И мы ждали, пока администратор нашел деньги, поехал туда, вручил их на посту ГАИ... И объяснить, что мы ничего не зарабатываем от проезда через Владимир, нам никому не удалось. Это уже феодальное государство, где каждый феодал набрасывается и что-то отбирает. А бюджет и так сокращен в четыре раза...

Как это будет происходить в дальнейшем — не знаю. Думаю, что отношения с Селегманом осложнятся.

А может быть, и вообще не удастся доснять то, что делали. Поэтому до сих пор меня гнетет страшное воспоминание о том дне, когда, придя к Кармицу, я мог предложить ему историю, происходящую от начала и до конца в одном садике Эрмитажа в течение нескольких осенних дней...

Записала Лариса Солоницына

Иван Дыховичный

Мы – не самые главные

Сегодня, мне кажется, мы уже отчасти успели забыть тот момент, когда французский фонд начал работу в России. Меж тем это было время, когда государство не оказывало практически никакой помощи молодым кинематографистам. Или не могло оказывать... Фонд не то чтобы спас наш кинематограф — он помог ему устоять. По крайней мере, тем людям, которые в ту пору менее

«Прорва»

всего могли рассчитывать на поддержку в собственном отечестве.

Естественно, возникает вопрос: во имя чего, с какой целью французы дают нам эти деньги? С моей точки зрения, в стране, где существуют прекрасные традиции уважения к своим культурным ценностям — а Франция именно такая страна, — органично внимание и к ценностям мировой культуры, и забота о них. Недаром именно французы осмелились установить во дворе Лувра, своей национальной сокровищницы, пирамиду, спроектированную японцем. Поначалу, когда я это увидел, мое российское сознание запротестовало: для чего модерн в сердце великого древнего музея с его старинной грацией, аурой, изяществом? Его раритетами? Но потом я понял, что это знак абсолютного приятия мира в целом, желание развивать себя, познавать, вдыхать воздух иных культур. Все то, чего, к сожалению, у нас не отыщешь. У нас или безобразное низкопоклонство — ах, там все прекрасно! Или шапкозакидательство, не менее безобразное: мы — самые главные, самые лучшие...

Отсюда прямой путь к деятельности фонда, акту альтруистическому. Но это чистое и благородное деяние не просто швыряние денег бедным, его определяет здравый смысл. Точные ориентиры, точный выбор. Конечно, нередки ошибки, что естественно: когда мастер набирает курс, предположим во ВГИКе, он заведомо знает, что по-настоящему состоятся из его, скажем, двенадцати учеников один или два. Что делать...

В поддержке фондом восточноевропейских режиссеров присутствует и момент творческого взаимообогащения. Нет, по-моему, более противоположных наций — по своей ментальности, психологической ауре, темпераменту, чем русские и французы. Эта несхожесть становится во Франции объектом пристального внимания и изучения — она дает возможность открыть нечто совершенно новое, ведущее к смелым и неожиданным решениям. Так что о благотворительности в чистом виде и речи быть не может: просто французы ощущают себя в мире как часть целого.

Я уже говорил, что фонд сразу протянул руку помощи людям, как бы задавленным перестрой-

кой, — ведь власть у нас оказалась в руках тех, кто, ничего не создавая, существовал беззаботно и удобно и очень испугался теснящего их нового поколения, которое угрожало этой вольготной жизни. С присущей им деликатностью, не желая никого ссорить, французы вовремя дали таким «задавленным» возможность работать. Я никому не кланяюсь в ноги, но не могу не быть благодарным: мне позволили снять «Прорву» — фильм, абсолютно непонятный для французов, давших на него деньги.

Дело в том, что в Европе существует сложившийся взгляд на наши 30-е годы: эпоха тоталитаризма, лагеря, расстрелы, колючая проволока, кошмары, смерть миллионов... Поэтому на Западе просто не могут принять эстетику «Прорвы», полагая, что это маскировка, лакировка. Там не могут поверить, что мы и в то страшное время были красивы, своеобразны, сложны. Но ни одна власть, ни один режим не продержатся и пяти лет, если не придумают и не предложат людям свою привлекательную эстетику, способную примирить массы с их идеями. Не бывает, чтобы один дурак взял да и обманул миллионы остальных дураков. Мы — не страна дураков, я в этом уверен. И я снимал фильм, примиряя себя с тем временем. Я старался научиться любить жизнь, чего я не умею. Я должен был научиться — иначе невозможно творчество. Нельзя все ненавидеть, все презирать. Нужно уметь видеть светлое, что значительно труднее. Говорю об этом так подробно, чтобы подчеркнуть: фонд сумел помочь созданию фильма, не укладывающегося в русло европейского взгляда на сталинскую эпоху. Наверное, ход мысли их был таков: пусть человек снимет картину, такую, какую он считает нужным. Иногда даже в случае неудачи фонд дает режиссеру шанс во второй раз. И уж ежели снова неуспех, больше ему не поверят.

Я опять обращаюсь к отечественной ситуации, где ничего подобного быть не может. Главное у нас пройти в «дамки», дальше «дамка» получает деньги от государства, какую бы бездарную картину она до этого ни соорудила. Я называю все это «системой генералов». Так вот, сегодня «генералы» всячески стремятся восстановить драгоценную для них систему — тем более ценна помощь Франции.

Не стану утверждать, что моя работа с французами была столь уж безоблачной: мне тяжело далось общение с продюсером Пьером Ривалем.

Естественно, в продюсерский бизнес часто бросаются люди, стремящиеся как можно больше заработать и не слишком застенчивые в отношениях с нами, чему опять-таки помогает вся наша ситуация. Поспорив со мной, Риваль как-то сказал: «Я знаю, что тебе дома ничего не дают. Я знаю, что у тебя закрыли картину. Это я дал тебе деньги!» И я молчал. Молчал и делал фильм.

С одной стороны, Риваль угадал или ощутил некий шанс, когда пошел на сотрудничество со мной. С другой — вел себя непорядочно, в частности, в материальных вопросах. Я работал с человеком, который обманывал меня. Который настоял на том, чтобы я снимал его жену. И я придумал для нее роль, и она, на мой взгляд, прекрасно ее сыграла. Наконец, он дал картине чудовищное название «Московский парад» и называет себя моим сорежиссером. Бороться с этим невозможно.

Экономически Риваль мог бы выиграть на «Прорве», но не сразу. Ему же не хватило терпения, он-то как раз хотел сразу все получить. Не вышло... А вообще добиться экономического эффекта, прибыли, работая на Западе с нашей отечественной картиной, очень сложно. Тем более что наша картина стоит сегодня 400—500 миллионов, а вскоре мы доберемся до миллиарда. Окупить ее нереально — разумеется, бывают выдающиеся ленты, но они крайне редки.

К счастью, французский фонд помощи не стремится к экономическому успеху. Он бескорыстен, и тем более непозволительно вести себя так, как, к сожалению, порой ведут себя наши кинематографисты. В категорической форме они требуют от руководителей фонда ответ, почему даны деньги X, а не Y... Вот X, по их мнению, совсем этого не заслуживает, а Y, наоборот, заслужил.

Конечно, мы вправе что-то подсказать, но интеллигентно, деликатно, а не требуя, наступая, указывая. Надеюсь, у фонда и дальше достанет присущего его сотрудникам терпения, ума и такта, чтобы не обращать внимания на наши внутренние скандалы, которых предостаточно. Французы, очевидно, немало испытали во время последней московской встречи. И, увы, еще немало испытают. Я сам с этим столкнулся, когда моему продюсеру настойчиво говорили: «Что вы делаете? Дыховичный вас погубит! Он снимет фильм, который никто не будет смотреть!» И при всех наших трениях Риваль очень достойно ответил: «Это мое дело, это мой выбор, я сам решаю, с кем я буду работать». Думаю, что главная опасность — в нашем неукротимом стремлении диктовать, навязывая свои решения.

И еще... Если у тебя есть возможность найти средства на постановку фильма дома, не надо просить деньги у фонда. Куда лучше, если их получит твой коллега, более остро нуждающийся в помощи. Возможно, кому-то моя позиция покажется смешной, нелепой: вот, дескать, дурак какой нашелся, от валютных вливаний отказываться ради других. Но если возьму я, другой может остаться вообще без работы, без фильма. Надо быть чистым и честным перед самим собой. Чтобы снять настоящую картину, надо жить с самоощущением порядочного человека, не разделяя этику и художественный поиск. И это имеет прямое отношение к нашему альянсу с французским фондом.

Записала Эльга Лындина

Юрий Мамин

Работали, ссорились, мирились

Почти месяц я провел в Париже. И ежедневно участвовал в рекламной кампании фильма «Окно в Париж» вместе с артисткой Аньес Сораль. Мы давали интервью на радио, на телевидении. Но когда 27 апреля картина появилась на двух экранах, оказалось, что на нее приходят меньше трехсот человек в день. И мой продюсер Селегман сказал, что если так будет продолжаться, то картину снимут с проката. На третий день, 29-го, у меня была назначена встреча со зрителями. Иду в плохом настроении, вдруг вижу: на следующий сеанс очередь. Захожу в зал — аншлаг. Раскачались. Сейчас мне звонят из Парижа и говорят, что фильм по-прежнему идет с аншлагами и уже в четырех кинотеатрах.

К сожалению, французы дали ему свое название, которое можно перевести «Русский винегрет», а точнее, «В русском жанре». Все связанное с Россией сегодня вызывает у западного зрителя идиосинкразию. Русские — это преступность, это озлобленность, наше кино считают «черным», мрачным. Создался определенный стереотип. Мой фильм выпадает из этого ряда. Я пытался объяснить, что у нас много жизнерадостных и веселых людей, хорошего и веселого кино, просто они недостаточно нас знают.

С самого начала французов заинтересовал сценарий, он получил приз комиссии CNC — два миллиона франков, и они готовы были вложить в него деньги. Заключили договор с объединением «Троицкий мост», но там сначала хотели получить от французов гарантии и деньги. Так не бывает. И я, как человек заинтересованный и находящийся между двух заинтересованных сторон, — вышел из игры. Потому что их интересуют деньги, а меня — результат работы. Я хотел сделать картину для Франции и получить заказ на следующую. Поэтому решил создать свою студию. Селегман предупредил меня, что никто не будет подписывать договор с неизвестной студией. Вот ты, мол, известен, твое имя есть в справочнике — в тебя можно вкладывать деньги; «Троицкий мост» — известная студия, «Ленфильм» знают хорошо. Тогда я предложил ему упомянуть, что новой студией руководит Мамин, чье имя есть в справочнике. Я получил поддержку в России. Деньги мне дал Лаврентий Эмрашвили, мой старинный приятель, разбогатевший в период перестройки. Когда объединение «Троицкий мост» стало тормозить картину, я обратился к нему, и он меня выручил.

С Селегманом мы быстрее нашли общий язык. Он был замечательным продюсером, полностью все обеспечивал, выполнял все свои обязательства, ни разу ни в чем не подвел. Я доверял ему полностью.

В качестве основного условия от меня потребовали участия в фильме французской артистки Аньес Сораль. Я согласился, надеясь, что Селегман как продюсер знает и французских актеров, и тамошнюю «табель о рангах». Мы не ошиблись. Аньес Сораль оказалась хорошей актрисой.

Единственное, о чем я сожалею, что Селегман неточно оценил уровень картины и доверился своим друзьям, которые не советовали ему посылать ее на фестивали. А с меня он взял слово, что я тоже без его согласия никуда заявлять ее не буду. Поэтому мы упустили время, не представив «Окно в Париж» ни на одну отборочную комиссию международного конкурса. Прошло уже больше года, когда картина попала в Берлин, во внеконкурсный показ. И, кстати, получила приз зрительских симпатий. Я все-таки решил выяснить у Селегмана, почему он не попытался отдать фильм в конкурс? Он ответил, что его отверг представитель Берлинского фестиваля во Франции. Замечу, что Г.Шлегель, представитель этого же фестиваля в России, готов был взять картину в конкурс, если бы она направлялась как русская. Между прочим, я и самостоятельно отправлял свои фильмы на фестивали. В результате «Фонтан», например, получил пятнадцать призов! А «Окно в Париж» куплено многими странами.

«Окно в Париж». Рабочий момент

Так или иначе, в следующем контракте я специально оговорю пункт, оставляющий за мной право предоставления фильма на фестивали.

Работа над фильмом шла замечательно — мы напряженно работали, ссорились, мирились, в общем, жили нормальной жизнью. Французы научили меня, как надо организовывать съемочный день — я всякий раз получал карту местности, где мы будем снимать, расписанное время — что и когда я должен начать, где и когда закончить. Через некоторое время я попросил их ускорить темп работы — снимать не два объекта в день, а три. Они сначала артачились — не сможем. Однако смогли. Я быстро вписался в условия работы по-западному. И теперь жду следующую картину, которая позволила бы мне тратить меньше сил на организацию съемок, а больше — на творчество.

Записала Лариса Солоницына

Александр Рогожкин

Вечно ощущать себя нищим неприятно

Контакт с французами произошел, на мой взгляд, случайно и без каких бы то ни было усилий с моей стороны. У меня был готов сценарий, его перевели на французский и направили на рассмотрение Фонда поддержки кино Восточной Европы. Я даже не знал о существовании этого фонда и, честно говоря, был удивлен: в сегодняшнем сложном положении французского кинематографа они выделяют деньги на поддержку восточноевропейского. Скорее всего, происходит это по инерции — после раздела соцлагеря образовался некий вакуум — впрочем, цель очень благородная.

Причин, по которым выбрали мой сценарий, я не знаю. По всей видимости, сыграли роль хорошие знакомые каких-то знакомых и дальше — по цепочке. Не думаю, что так уж серьезно читается каждый сценарий. Тем более что денег у нас недостаточно, чтобы сделать нормальный литературный перевод. И судят члены комиссии, вероятно, не по уровню материала, а по «табели о рангах» — что за режиссер, какая студия, что они делали до этого.

Система сотрудничества такова: с французской стороны обязательно присутствует продюсер, который осуществляет контакт между финансирующей фирмой и нашей, российской стороной, к тому же продюсер осуществляет экономический контроль, потому что фонд просто не может отдавать деньги неизвестно кому и никак это не контролировать. Кстати, сумма эта, по мнению французской стороны, составляет 10% от общей сметы фильма. Реально расходы на фильм укладываются именно в эти 10%. И французы прекрасно понимают, что настоящая смета совсем не такая, какая указана в официальном договоре, но это всех устраивает. Нам удалось на эти 10% снять два фильма — «Жизнь с идиотом» и «Акт». Хотя многие участники съемочной группы до сих пор не получили всех денег за свою работу, актеры — в том числе, не говоря уже обо мне, я могу подождать, пока эти деньги окончательно не обесценятся.

Самое печальное — это полное безразличие к фильму, который снимается. Я понимаю, при нашей бедности нормальные продюсеры с нами работать не будут, им это неинтересно. Поэтому мы имеем дело с продюсерами второго или третьего эшелона, за редким исключением — например, Селегман — я с ним работал. Это действительно честный, заинтересованный человек, который разбирается в кино.

А когда надо биться и доказывать продюсеру необходимость отправки фильма на фестиваль, а в ответ — молчание и отсутствие минимального интереса — это печально. Но самое ужасное, что, сделав фильм, я не имею права хотя бы на одну-единственную копию. Ее просто нет... Когда составляли договор, в России еще не было закона об авторских правах. Однако отсутствие закона не предполагает отсутствия у автора реальных прав — они должны учитываться. В результате меня гнетет это состояние скользкого равновесия, когда фильм готов, но не нужен ни французской, ни нашей стороне.

Основная жизнь наших фильмов — фестивальная. И даже этой жизни я сейчас лишен в связи с отсутствием нормальной копии. Есть нулевая копия, которую отпечатали даже не на деньги «Троицкого моста», а за счет нашего международного отдела — для «панорамы» Берлинского фестиваля, и отправили во Францию Альберу Бальзану — моему продюсеру, и он, видимо, решил, что это его копия. Ситуация довольно нелепая. Главное, что она ему абсолютно не нужна, разве что дает возможность отчитаться о полученных и потраченных деньгах. Может быть, Альбер Бальзан — честный человек, которого просто не интересует кино. Ему звонили, я отправил телекс, где перечислил все фестивали, на

которые приглашали «Акт», но пока отклика никакого... Вообще вечно ощущать себя нищим и убогим неприятно.

С Бальзаном у нас никаких конфликтов не было, мы почти не сталкивались. Творческого контроля я тоже не испытывал, да это было бы и бесполезно — все равно я могу снимать только тот фильм, который могу, а не тот, который они желают получить. Кино, искусство — к сожалению, деловых людей мало интересует. Если будет шум, скандал в прессе, тогда возникнет заинтересованность, да и то — минимальная. Понимаю, на кино больших денег не сделаешь, особенно на нашем. Даже когда покупают наши фильмы — их мало смотрят, потому что покупают в основном для фильмотек, для ограниченного проката. В этом нет ничего обидного, это нормальное явление. Хорошо, что хоть там их кто-то смотрит, потому что в нашей стране наши же фильмы вообще посмотреть нельзя.

Записала Лариса Солоницына

Александр Сурин

Потери были колоссальные...

Поверьте, французы дают нам деньги отнюдь не из чистого альтруизма. Как ни странно, в этой акции первостепенна, на мой взгляд, чисто финансовая, материальная заинтересованность. Сделав картину с нашими авторами, они затем получают ее в собственность, между тем как сумма, затраченная на производство точно такого же фильма во Франции, была бы много выше. Еще недавно у нас можно было уложиться в двести-триста тысяч долларов, в то время как во Франции на производство ушло бы два-три миллиона.

Вторая причина французской поддержки — интересы экспансионизма: стремление завоевать, сделать своими союзниками наиболее одаренных восточноевропейских — в их числе и российских — художников. Достаточно назвать тех, кого фонд финансировал: Каневский, Герман, Муратова, Адабашьян, Лунгин, Михалков, Овчаров, Дыховичный. Перечислять можно долго, и все это имена талантливых режиссеров с прекрасным потенциалом, верно вычисленным французами. Они платят восточноевропейцам меньше, чем своим постановщикам, но значительно больше того, что те получили бы, работая у себя дома. Гонорар оказывается вполне приличным, и потому работать там, честно говоря, выгоднее.

И все же при этом, с моей точки зрения, наш режиссер, снимая на деньги фонда, несет колоссальные потери чисто творческого характера: невозможно сравнить даже то давление, которое обычно оказывало на режиссера наше старое Госкино, его аппарат и руководство, с тем, какую власть имеет западный продюсер. Продюсер диктует практически все, от великого до малого.

Тот, кто хлебнул из этой чаши, хорошо знает, что все разговоры о свободе творчества в той же Франции — полная чушь. Без указки продюсера шагу не ступишь. Ты находишься под постоянным прессом, причем нередко не очень компетентного человека. Ты вынужден делать по его желанию или указанию то, что порой для тебя неприемлемо, идти на компромиссы. Иначе продюсер просто прекратит финансирование картины и ты не завершишь работу.

Повторяю: мое главное ощущение от съемок фильма «Обломок Челленджера» — бесконечные потери. Это относится ко всему — к драматургии, режиссуре, выбору актеров. Мне, например, предложили двух французских артистов. Слава Богу, повезло — они оказались способными и толковыми исполнителями. А вдруг это было бы не так? Допустим, я бы их не утвердил... Мне немедленно дали бы других. Если бы я снова сопротивлялся, то услышал бы выразительное: «О, вы капризничаете!»

Мой продюсер мадам Муза Туринцева как-то, посмотрев уже смонтированный эпизод, заметила: «Плохо! Музыка накладывается на текст, неслышны реплики». «Очень хорошо, мне здесь реплики не нужны», — сказал я. «Это неправильно, неграмотно...» — возмутилась мадам Туринцева, хотя мне казалось, что грамоту я вроде бы знаю.

И это, я думаю, не только мой личный опыт. Режиссер, работая с продюсером, скован по рукам и ногам. Все начинается с первых минут, со сценария, который сокращается, жестко редактируется, адаптируется к среднеевропейскому уровню, что идет во вред конечному продукту, потому что достоинства фильма — в его естественной национальной принадлежности, колорите и т.п.

Во Франции мне поставили категорическое условие — снимать картину по-французски. Я не знаю французского языка, актеры были почти

все русские, но говорить, играть им пришлось на чужом языке. Мука адова! А после окончания работы я дублировал картину на русский... Представьте себе эту нелепость: сначала русский сценарий переводится на французский язык, потом с французского на русский... Для чего все это? А в результате исчезли многие нюансы актерской работы, чего мне искренне жаль.

Надеюсь быть правильно понятым — я ни в коем случае не жалуюсь, это было бы бессмысленно и неразумно. Таков сам принцип взаимоотношений режиссера и продюсера в зарубежном кинопроизводстве. Обидно, что нет возможности хотя бы смонтировать свой авторский вариант, который ты мог бы показать друзьям, коллегам, критикам, как это делалось у нас, когда чиновники уродовали фильм. Хоть кто-то мог бы увидеть, что ты хотел сделать. Но — не дано...

Фонд, передавая фильм и деньги продюсеру, устраняется, его не заботит дальнейшая судьба картины. В случае с «Обломком Челленджера» французы потерпели полный экономический крах по всем статьям. В России фильма нет вообще, только спустя два года после завершения работы удалось устроить премьеру в Доме кинематографистов, где теперь это платное (за счет группы) мероприятие. Поскольку картину у нас не купили, то денег не было и на такую малость, пока не нашелся человек, заплативший за нас дирекции Дома кинематографистов. Таковы успехи на родине.

Начиная работу над «Челленджером», я думал, что фильм вызовет интерес. Оказалось, я ошибся, хотя, скорее всего, им просто никто не занимался, если иметь в виду прокатную судьбу. Все зависит опять-таки от продюсера, от его умения работать с картиной после ее завершения: здесь необходим профессионализм, широкий круг знакомств в среде прокатчиков. Мадам Муза Туринцева, в общем, не новичок в кино, ее первая работа в качестве продюсера — «Мадо, до востребования» Александра Адабашьяна. Я благодарен мадам Туринцевой за то, что она взялась за производство картины. Но российский прокат ее просто не интересовал, она ограничилась для себя Францией и франкоязычными странами. Однако и здесь для успеха ей недостало авторитета, квалификации, умения продавать фильм. В итоге он не имеет проката.

Мои выводы вполне определенны. Во-первых, никогда, ни за какие деньги я больше не буду снимать картину на чужом языке. Я буду работать только с русскими артистами и только по-русски. У них наша ментальность, наша школа, и потому между нами возможны такие контакты, которые исключены в работе даже с самыми замечательными зарубежными исполнителями.

Во-вторых, я больше не позволю никому вмешиваться в творческий процесс, я буду стараться сам найти средства, чтобы не попадать больше в кабалу к продюсеру, что принято на Западе. Я буду снимать свои фильмы.

Записала Эльга Лындина

Ольга Юмашева

Пестрая лента

В середине 70-х годов Микеланджело Антониони и Тонино Гуэрра вели переговоры с Госкино СССР о возможности совместной постановки. Результатом явился сценарий фильма-сказки «Воздушный змей». Западной публике известен его литературный вариант, который в ближайшее время должен быть напечатан и на русском языке в книге избранной прозы и поэзии Тонино Гуэрра. Интервью с ним 1994 года, переписка итальянской и советской стороны в связи с намечавшейся постановкой конца 70-х годов, фрагменты литературного сценария легли в основу этой публикации, посвященной проблемам теории и практики советской копродукции.

«Первые порывы ветра зародились в степи, далеко от домов, вдали от людей. Это были едва ощутимые потоки горячего воздуха, которым с трудом удавалось оторвать от земли несколько крупиц песка или же пошевелить веткой высохшего кустарника. С удивлением животные посмотрели в сторону горизонта, откуда шел ветерок. Потом все эти разрозненные дуновения объединились и превратились в единый поток, который понесся по равнине со все возрастающей необузданностью. И все, что не было глубокими корнями связано с землей, полетело по воздуху».

Из беседы с Тонино Гуэрра (изложение). *«Мосфильм», 26 апреля 1976 года*

«<...> В период пребывания М. Антониони в СССР Тонино Гуэрра намерен вместе с ним провести переговоры и предложить советской стороне создать фильм-сказку по их собственному сюжету, над которым они в настоящее время работают.

Тонино Гуэрра сообщил о заинтересованности итальянских продюсеров создать фильм, посвященный южным республикам Советского Союза, под условным названием «Теплая Россия», объясняя это тем, что эти районы нашей страны представляют великолепный материал для создания публицистического фильма. Название фильма, по мнению Т.Гуэрра, является символическим. <...> Режиссером такого фильма также мог бы быть М. Антониони»[1].

«Спрятались животные. Насекомые и птицы взлетели высоко над пыльным облаком, которое шло к югу, и сами стали торопиться на север. Черные дрозды взлетели еще выше, чем перепела, и сверху видят, как мир разделился на две половины: одна часть светлая, а другая покрыта грязным песком. Сверху им виден также длинный поезд, идущий по железной дороге, разрезающий пополам равнину, покрытую белой солью. Пыльная буря приближается к поезду. <...>

Чуть дальше ветер набрасывается на воды зеркального озера, вздымая в большую волну его недавно спокойную голубизну, и на высоком гребне видны белые кудряшки пены. Как бы вытащенная из озера вода, подхваченная ветром, летит по воздуху на несколько километров, и падают на землю лягушки, и рыбы бьются в агонии, словно сумасшедшие.

В пять часов пополудни воздушный шквал налетает на хлопковые поля, вырывая белый хлопок, который уже показался из коробки плода; весь урожай взлетает на километр к небу. Белое хлопковое облако летит в небе и исчезает под удивленными взглядами людей».

Беседа Микеланджело Антониони с Ф.Т. Ермашом (изложение). *Москва, 31 мая 1976 года*[2]

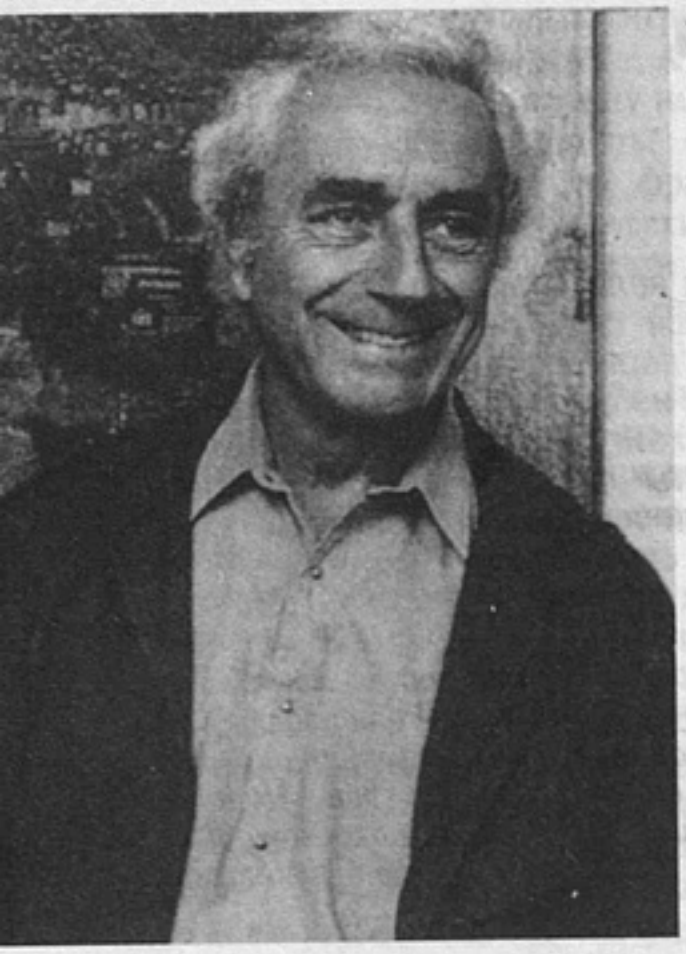
«Обсуждены следующие вопросы: создание полнометражного фильма-сказки по сценарию Тонино Гуэрра в постановке М.Антониони на территории Советского Союза в одной из советских среднеазиатских республик.

«На несколько мгновений люди и вся природа этой большой территории, над которой пронесся смерч, застыли в ожидании чего-то. Пыль, которая осталась после сильного ветра, растекающегося по воздуху и образовавшего мощнейший восходящий поток, еще несколько минут держится темным слоем над равниной, полями и над пораженной

---

[1] Архив Госкино, ф. 48, оп. 13/2, д. 715, л. 12.

[2] Антониони по приглашению Госкино СССР был почетным гостем Международного кинофестиваля в Ташкенте.



Микеланджело Антониони

землей... и над площадкой, где ребята запускали змеев, которая теперь кажется кладбищем: лежат под слоем пыли и песка подбитые воздушные змеи».

Антониони предполагает отснять фильмы с помощью телевизионной аппаратуры, которая, по его мнению, более совершенна в плане передачи красок, мобильности и оперативности использования. На замечание т. Ермаша относительно последующего перевода изображения на кинопленку Антониони заметил, что им уже были проведены в Лондоне довольно удачные опыты, которые, как он надеется, он сможет практически осуществить в данном случае. Если же возникнут трудности, заметил режиссер, фильм можно будет отснять и киноаппаратурой. <...>

«Но один паренек двенадцати лет, белобрысый, растрепанный, в белой рубахе, все еще держит нитку, уходящую под натяжением вверх. Ветер пронесся здесь со стокилометровой скоростью, снося на своем пути все и вся, затем взмыл вертикально вверх, с ужасающей силой как раз вдоль нитки этого бумажного змея, но змей не упал. Более того, он все еще идет вверх...

Двенадцатилетний мальчик кричит своим друзьям, чтобы они дали ему нитку. Ребята приносят ему свои клубки и один за другим привязывают их к нитке Тимура (так зовут мальчика)».

...На замечание тов. Ермаша относительно степени обнаженности, недопустимой по обычаям среднеазиатских народов, Антониони ответил, что все обычаи будут неукоснительно соблюдены. <...> Антониони согласился с предложением т. Ермаша выступить в качестве приглашаемого советской стороной режиссера-постановщика фильма, как это было, например, при создании фильма «Дерсу Узала» (Акира Куросава).

Была достигнута принципиальная договоренность, что итальянская сторона будет представлена режиссером-постановщиком, сценаристом и необходимым техническим персоналом со всей киносъемочной аппаратурой.

«Несколько ребятишек бегут к селению, состоящему из серых глиняных домов, покрытых соломой, нескольких современных домов из кирпича в центре и двух голубых куполов старинных мечетей. Ясно, что змей теперь не только Тимура, но всех ребят...

Какой-то молодой человек, лет двадцати трех, тоже идет в их сторону с клубком ниток в руках. Вид у него немного простоватый, но серьезность, с которой он вручает Тимуру клубок, говорит о его откровенном участии.

Тимур видит такое обилие шпагата и облегченно вздыхает. Неизвестно откуда появляется матрос и предлагает свои услуги, чтобы завязать узлы.

Теперь ниток очень много, и все довольны. Клубки, мотки, клубочки Вот подходят первые любопытные! История с этим воздушным змеем, который летит бог весть куда, быстро разнеслась по округе, и не только дети, но уже взрослые, старики, все любопытствуют: в чем дело?

Спрашивают, им интересно; они стоят и смотрят с раскрытым ртом в небо, на нитку, которая все уходит и уходит вверх, сжираемая ненасытным змеем Тимура, уносящимся в голубизну неба».

...На период съемок фильма в Советском Союзе итальянская часть съемочной группы будет получать в советских рублях, поскольку участие советской стороны основано на безвалютных затратах. Оплата же итальянской съемочной группы в валюте будет обеспечена доходами от проката готового фильма, права на который, как сказал Ермаш, мы могли бы предоставить Италии и Франции, например, любой кинопрокатной фирме, которую пожелает выбрать сам Антониони. В таком случае ему будет нетрудно установить самому процентную долю проката фильма в данных странах. Подобный опыт был успешно реализован и подтвердил себя в случае с созданием фильма «Дерсу Узала».

«Но именно в эту секунду происходит неожиданное событие, от которого все приходят в ужас. Нитка, к которой привязан змей и которую Тимур дал подержать другому мальчику, вырывается из рук мальчика и начинает удаляться в сторону, зависнув на метр над землей. Тимур кричит. Все бросаются в погоню, но вдруг происходит еще одно не менее удивительное событие.

Нитка останавливается. Останавливается точно так же в метре от земли и не двигается. Остановились и люди, как бы боясь приблизиться и спугнуть нитку. Но вот они тихонько, на цыпочках, окружают зависшую в воздухе нитку, матрос резко бро-

сается к концу этой нитки и хватает его. Тимур сразу же подносит ему клубок, и матрос завязывает узел».

...Принимая во внимание тот факт, что автором сценария является Тонино Гуэрра, который в настоящее время находится в Советском Союзе и собирается, как сказал М.Антониони, оформить свои отношения со своей русской девушкой (Лора Яблочкина, редактор к/ст. «Мосфильм») и даже готов остаться в Советском Союзе ради нее, было бы желательно, просил М. Антониони, чтобы не Т.Гуэрра оставался в Москве, что осложнит их совместную работу над сценарием, а она (Л. Яблочкина) приехала в Италию. Тов. Ермаш ответил, что этот вопрос должен решаться официальным путем через ОВИР, куда т. Яблочкина должна обратиться, имея на руках приглашение на ее имя от Т.Гуэрра. На вопрос М. Антониони, должен ли он со своей стороны обращаться письменно к председателю Госкино СССР с просьбой оказать содействие, т. Ермаш ответил, что это не обязательно делать и что данный вопрос может быть решен только ОВИРом.

«Сестра Тимура, девушка лет двадцати с черными как ночь волосами, по имени Ширин, расстилает рядом с Тимуром ковер, который она принесла из дома, и они вдвоем устраиваются на нем.

Приход этой красивой девушки разволновал матроса».

...М. Антониони высказал особую заинтересованность заповедными зонами Узбекистана или Туркмении. Тов. Ермаш заметил, что в Советском Союзе имеется много замечательных мест, подходящих для съемок, как, например, на Северном Кавказе или в Крыму. В этой связи М.Антониони просил направить ему в Италию фотоальбом или другие цветные издания с фотографиями мест, которые можно было бы отобрать для более детального осмотра уже на месте. <...>

Антониони просил также направить в представительство «Совэкспортфильма» в Риме несколько документальных видовых фильмов, которые смогли бы помочь ему в отборе натуры»[3].

Интервью Тонино Гуэрра. *1994 год*

Многие хотят снимать кино, но самое трудное понять, где это нужно делать. Азиатская натура подходила по всем статьям. То есть, конечно, существует мусульманское Марокко. Но там ничего не известно про космические исследования. С другой стороны, мусульмане, которых мы видели в СССР, производили странное впечатление. В Марокко мусульманство как бы компактное, а у вас была и Средняя Азия и Баку, все так непохоже.

И более того, нам представлялась чрезвычайно интересной фигура главного персонажа фильма — Великого Мудреца, Аксакала, который как бы программировал весь полет змея. Это был Дух, человек, но это Бог. Было бы интересно сделать именно такой персонаж, то, к чему не привыкли в Советском Союзе. Новый подход к сказке: всем руководил Дух. Нас влекла к себе мусульманская культура.

«Старика, который сидит на софе, называют Аксакал, и он самый умный человек в округе. Он говорит, что спустился сюда с неба. Ветер, налетевший на устье реки, поднял его в воздух (он жил в устье реки, и люди шли к нему, словно паломники, посмотреть на него), и потом он медленно приземлился в этом месте вместе с хлопком.

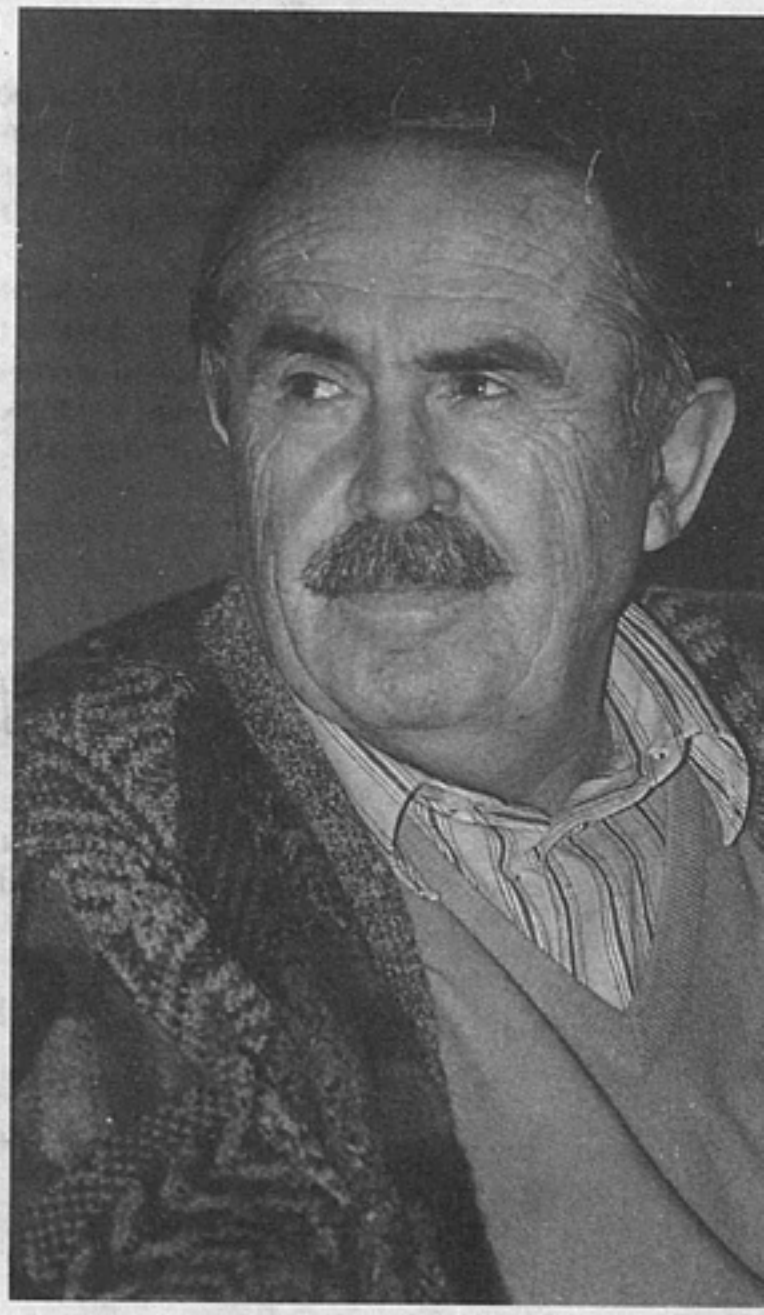
Софа стоит в тени огромного дерева Карагач, самого большого во всей Азии. Ветви этого дерева раскинулись метров на пятьдесят, а крона конусом. Аксакал говорит, что он видел этого воздушного змея, и надо достать ниток, надо, чтобы люди откликнулись на это желание змея лететь вверх.

— Но куда он летит? — спрашивают все.

— Мы не знаем куда, — отвечает старик. — А он знает. Он, змей, знает, куда летит».

М.Антониони — председателю «Совинфильма» О.В.Тенейшвили.
20 июля 1976 года

«<...> Но на деле этот фильм — нечто гораздо большее, чем сказка. В сущности, этот воздушный змей является человеком. Человек был



Тонино Гуэрра. Фото И.Лапшина

[3] Архив Госкино, ф. 48, оп. 13/2, д. 715, лл. 25-29.

темой всех моих предыдущих работ. Однако в этот раз делается намек на человека, обращенного в грядущее. Такая постановка темы идет и навстречу тенденциям современного кино»[4].

«— Может быть, бумажный змей хочет долететь до луны? Он мог бы добраться до луны?
— Нет, до луны никогда... — смеются геологи.
— Он и дальше луны полететь может, — спокойно и уверенно говорит Аксакал».

Микеланджело Антониони — Ф.Т Ермашу. *20 июня 1976 года*

«<...> Со мной редко случается, чтобы я с первого раза был удовлетворен кинематографическим сюжетом. Сюжет является лишь зарисовкой того, чем станет фильм, и иногда удается сделать прекрасный фильм по довольно посредственному сюжету, а иногда случается все наоборот. Эта сказка, которая только недавно переведена на русский язык, как мне кажется, наводит на размышления. Мы — Тонино Гуэрра и я — написали ее почти без труда, потому что сама тема и возможность для фантазии делает работу приятной. Это скорее сказка для взрослых, а не для детей. Здесь человек берется в целом, и, чтобы показать это, мы привлекли все последние кинотенденции, способствующие зрелищности. Образы, которые представят фильм зрителю, должны остаться незабываемыми. Возможно, об этом рано и самонадеянно говорить, но я очень верю, что каждая эпоха нуждается в своих сказках. А это как раз подходит нашему времени.

«А в селении нет прежнего оживления на большой базарной площади. Жизнь кажется парализованной. Школа и сады опустели. И только текстильная фабрика работает с полной нагрузкой. Прямо из фабрики тянется нитка, и все спокойны: урожай хлопка в этом году был богатый. Огромный клубок, величиной с большой дом, разноцветно-пестрый, потому что он состоит из ниток самых разных цветов, передвигается в воздухе, словно перевернутый аэростат. И действительно, канатами гигантский клубок прикреплен к днищу вертолета, который с трудом летит в прозрачном утреннем небе.
<...>
Подобная сцена происходит и в другом селении, где ткут знаменитые ковры. И здесь тоже кипит работа. Надо как можно больше нитки извлечь, распуская старые и новые ковры. На глазах исчезают рисунки садов, зверей, фонтанов, деревьев и просто прекрасных арабесок, которые так празднично украшали этот многодневный труд. <...> А нитку наматывают на длинный шест, на края которого прикреплены два колеса телеги. Получается гигантская катушка. Целая армия огромных катушек с намотанной цветной ниткой».

...Естественно, мне придется решать массу проблем, в том числе выбрать место для съемок. Также я хотел бы поговорить с некоторыми советскими астрономами. Также мне потребуется сотрудник для советского сценария. Я отдаю себе отчет, что фильм будет не из легких, но трудности, которые меня не пугают, надеюсь, не пугают также и вас. <...>»[5].

«Говорят, начальство разрешило использовать хлопок, чтобы сделать из него нитку. Начальство тоже нужно понять. Оно уже начало беспокоиться, что же происходит. Людей словно лихорадка обуяла. И начальство не решается выступать против желания всех людей, которые хотят знать, почему этот квадрат шелка продолжает лететь вверх. И действительно, почему он забрался так высоко? Что за сила тащит его вверх? «Сильный воздушный поток», — говорят геологи.
Но этот ответ геологов объясняет только полет до определенных слоев атмосферы. А потом? Ведь змей уже, по всей вероятности, вошел в слои стратосферы, где воздух более разрежен и где гораздо меньше сопротивление. Так что же его тащит вверх?
Но уже здесь приходит настораживающее известие: власти обеспокоены происходящим. Стоит или нет направлять интересы людей на это предприятие со змеем? Стоит ли жертвовать всем: хлопком, пенькой, шерстью, прекрасными тканями и коврами, полными народной фантазии, ради вещи, пользу которой никто не может объяснить? Звонят телефоны из Столицы. Бесконечные споры. Наконец Раиз набирается смелости и приказывает перерезать нитку. Но полицию, которая приходит для исполнения приказания, останавливают люди. Начинаются стычки. Приходят дополнительные силы. Раиз приказывает, чтобы нитку перерезали втайне.
Вызывают геологов и приказывают им поднять вертолет и перерезать нитку на такой высоте, чтобы у всех создалось впечатление, будто нитка порвалась сама собой.
Взлетает в небо вертолет и вскоре становится маленькой точкой в небе. А вот и нитка, осталось метров сто. Ее уже хорошо видно из вертолета. Вертолет все ближе

---

[4] Там же, л. 34.
[5] Там же, л. 30-31.

и ближе подлетает к ней: пятьдесят, тридцать, двадцать, десять метров. Еще несколько метров, и большой винт вертолета ее перережет.

Вертолет все ближе и ближе: два метра, один... В этом месте нитка — красного цвета.

Вертолетчик смотрит на нитку. Нитка вибрирует под силой напряжения, она как бы исчезает, растворяясь вверху и внизу в мареве, которое закрывает землю внизу и вверху. Вверху — никому неизвестно. Тайна. И, наверное, эта загадка словно остановила пилота своей притягательной силой. Пилот смотрит на геологов, которые говорят ему: давай, вперед, перерезай ее, надо исполнить приказ. Но пилот медлит, не хочет. Вдруг он неожиданно посылает вертолет в вираж и начинает спускаться».

Интервью Тонино Гуэрра. *1994 год*

Ольга Юмашева. Из документов можно вынести противоречивое впечатление: не являлись ли ваши контакты с Госкино подобием игры, лишь прощупыванием вариантов сотрудничества?

Тонино Гуэрра. Безусловно, нет. Антониони искренне хотел поставить сказку. Наши намерения были чрезвычайно серьезными, в высшей степени серьезными. Ощущение некоей двусмысленности, если уж мы об этом заговорили, могло создаться в связи с тем, что мы знали, куда едем. Мы словно говорили себе: «Вот об этом не скажем, это потом», — тем более что в процессе работы над фильмом многое могло поменяться само собой. В общем-то, мы знали, на что шли, поэтому старались не придавать значения сложностям.

«В это утро дед нервничает. Ему совсем не нравится эта смешная и бессмысленная затея со змеем. Это все неправда, что змей тащит вверх все это огромное количество нити, чтобы добраться, как говорит Аксакал, до звезд. Все это просто чтобы нитку воровать. Змеи могут взлететь на сто, ну двести метров. А это все враки. И ради всей этой ерунды люди уничтожают ткани и ковры, лишь бы только не работать и не заниматься вещами поважней. <...> Это все огромный обман, чтобы посмеяться над ним. Начать хотя бы с того, где ваш змей? Почему он не виден? «Ясно, — твердит он, — что есть люди, которые используют эти летающие машины, чтобы большими мотками красть шерсть и обогащаться за счет других людей и Государства. Я не верю!!!»

Запись телефонного разговора с Анджело Де Дженти[6].
11 октября 1976 года

М. Антониони удалось получить поддержку в Италии и некоторые субсидии от прокатчиков. <...> В качестве советского соавтора М. Антониони, по мнению А. Де Дженти, остановил свой выбор на сценаристе Агишеве[7].

Интервью Тонино Гуэрра. *1994 год*

О. Юмашева. Как возникла идея снимать фильм в Средней Азии?

Т. Гуэрра. Прежде всего Узбекистан был непривычен глазу западного зрителя. Новый, очень красивый мир. Конечно, существовали Афганистан и Иран, но тамошние ландшафты не раз мелькали на экранах. Здесь же все было внове: Ташкент, пространства вокруг него — нам очень нравилось. В сценарии ведь присутствовали совершенно сумасшедшие замыслы. Гигантские нити сплетались в клубки размером с добрый многоэтажный дом. Голубые нити, огромные клубки, которые протаскивают по пустыне. Ну разве это не красиво? Вы прекрасно понимаете, каких затрат требовал наш сценарий: одних вертолетов требовалось множество. В условиях СССР это оказывалось возможным: участие в съемках армейских частей удешевляло смету на четверть. Все тогда говорили о России как о великой космической державе. Я сейчас уже не помню всех тонкостей, но ряд сцен так или иначе был связан с космосом. Мы поехали на Кавказ, в Зеленчукскую обсерваторию, консультировались с учеными-астрономами. Была возможность просто попросить снимки, чтобы их использовать в картине.

«В стратосфере конец нитки, отделившийся от змея, дрожит и извивается в воздухе под загадочными импульсами, идущими снизу от огромного веса бесконечной линии, которая теряется в глубине пространства. Внизу она переплетается и образует раз-

---

[6] Анджело Де Дженти, выпускник ВГИКа, посредник в делах М.Антониони и Т. Гуэрра, консультант-переводчик.

[7] Агишев Одельша Александрович, советский сценарист. Автор сценариев: «Белые, белые аисты» (1967, с И.И.Хамраевым); «Чрезвычайный комиссар» (1970, с И.И.Хамраевым); «Нежность» (1967); «Влюбленные» (1969); «Мой добрый человек» (1974) и др.

ноцветные облака, которые медленно расходятся, снова сходятся с другими цветными тучами и медленно плывут в пространстве.

Затем эти волны переплетаются между собой, принимая вид гигантской радуги. Вот радуга как бы поднимается над горизонтом: вокруг зеленый закат, и в этом закате она медленно распадается, образуя большое количество цветных облаков, которые постепенно сгущаются и заслоняют солнце. <...>»

Телефонная беседа В. Сировского с Алессандро фон Норманом[8]. *11 октября 1976 года*

В принципе М. Антониони остановил свое внимание на Хиве как возможном месте съемок фильма.

<...> Антониони провел переговоры с операторами и остановил свой выбор на кандидатуре Лучиано Товоли[9].

Л. Товоли просил узнать на киностудии «Мосфильм», какие типы камер будут предложены для съемок фильма; сколько киностудия «Мосфильм» может предоставить «арифлексов» и какие типы и технические характеристики трансфокаторов. По мнению А. Нормана и оператора, группе необходимо будет иметь как минимум два «арифлекса» и одну большую стационарную камеру.

Итальянская группа <...> считает нужным подчеркнуть необходимость проявки пленки «Кодак» в лабораториях Рима и Лондона (оплата итальянской стороны). <...>

Непременно будет обусловлено, что негатив фильма полностью принадлежит киностудии «Мосфильм».

«Среди крестьян есть и такие, которые ищут свои шапки и другие личные вещи, унесенные ураганом. А один даже ищет свою лошадь.

— Вы не видели, здесь лошадь не пролетала? — спрашивает он.

Этот вопрос обращен к старику, лежащему на деревянной софе[10], на которой обычно пьют чай, разговаривают и даже спят.

— Да, — отвечает старик, — несколько лет назад видел одну...

— Несколько лет назад? Тогда это не моя, — заключает крестьянин, у которого улетела лошадь».

...Предполагается, что итальянская группа будет состоять из 12 человек. Однако А. Норман просил узнать следующее обстоятельство: если фильм будет сниматься по системе «Видеотейп» и от англичан будет привезена аппаратура, состоящая из трех камер, то обслуживание этих камер будет производиться английской группой в 18 человек. <...>[11].

«Тогда Тимур надевает деду на руки перчатки, чтобы они почувствовали, как быстро раскручивается нитка и скользит между рук, и если бы он был без перчаток, нитка порезала бы ему руки. Почувствовав, что нитка действительно убегает из-под пальцев, дед на секунду усомнился, смотрит вверх, потом на клубок, смотрит на людей, которые, в свою очередь, смотрят на него, и потом снова кричит: «Не верю!» И выпускает нитку!

Здесь-то и произошла беда. В то же мгновение нитка рывком натянулась и потащила за собой моток, еще достаточно большого размера, и клубок этот начинает очень быстро катиться по равнине, придавливая кусты и сухие ветки. Кто-то бросился на него, чтобы остановить, но в мгновение ока был с силой отброшен клубком на землю. И словно упавшее на землю оранжевое солнце, клубок летит по земле вдаль, к горизонту. Все смотрят друг на друга в растерянности. Но нельзя терять ни секунды, и Аксакал призывает всех к действию: «В погоню!» <...> А всадники мчатся параллельно несущемуся клубку. Вертолет летит рядом, почти касаясь гигантским мотком земли. Но как же остановить убегающий клубок, который быстро уменьшается в размере? Один из молодых всадников совсем уже приблизился к нему и, кажется, вот-вот вылетит из седла, затем он прыжком отделяется от лошади и хватает нитку. Теперь самое главное — надо найти конец нитки. Это ему удается. Тем временем остальные скачут рядом, всего в нескольких метрах, и протягивают ему другой конец нитки от мотка в вертолете, чтобы как можно быстрее завязать узел».

---

[8] В. Сировский — сотрудник редакции по зарубежным связям «Мосфильма». Алессандро фон Норман — исполнительный продюсер «Воздушного змея», рекомендованный советской стороне Микеланджело Антониони.

[9] Товоли Лучиано — итальянский оператор. Среди его работ: «Профессия — репортер» (реж. М.Антониони, 1975); «Пустыня Тартари» (реж. В. Дзурлини, 1976); «Тайна Обервальда» (реж. М. Антониони, 1980) и др.

[10] Имеется в виду узбекский дастархан. — Прим. ред.

[11] Архив Госкино, ф. 48, оп. 13/2, д. 715, л. 40.

Интервью Тонино Гуэрра. *1994 год*

О. Юмашева. Кроме «Воздушного змея», в бумагах сохранились упоминания о других ваших замыслах.

Т. Гуэрра. Так всегда бывает. Многое зависит от продюсеров, подо что они дадут деньги. В нашем случае они требовали азиатскую историю любви, что не вполне согласовывалось с нашими намерениями. Проблема состояла в ином: М. Антониони хотел снимать фильм только на «Кодаке» и монтировать отснятый материал только в Италии. Вот на этом и застопорилось, потому что Ермаш и все руководство Госкино сказали: «Нет! Только здесь!»

«Дед Тимура заметил, что нитки стали опутывать деревья в саду, и тогда он выбежал с ножницами и бросился в ожесточенную схватку с ниткой, которая, как казалось, ничуть не смутилась храбростью старика и стала обволакивать его голову, попадать в глаза. Старик кричит и режет нить, орудуя ножницами, как саблей.

— Все против меня! — кричит он. — Я был прав! Но я никого не боюсь».

О.В. Тенейшвили — М. Антониони. *24 февраля 1977 года*

«Мы полностью согласны в том, что поскольку фильм является советским, все съемки, включая павильонные, должны производиться в Советском Союзе.

Что же касается обработки негативов новой пленки «Кодак», то Вы пользуетесь неправильной информацией.

Уже в течение ряда лет у нас на киностудии «Мосфильм» успешно обрабатывается пленка «Кодак» 5247, т.е. тот тип пленки, который Вы назвали в Вашем телексе от 17 декабря 1976 года.

В своем письме Вы упоминаете о принципах нашей работы с японским режиссером Акирой Куросава по советскому фильму «Дерсу Узала». В связи с этим сообщаю, что по договору с японской фирмой «Ателье 41» об участии Акиры Куросавы в создании советского фильма Акира Куросава монтировал фильм в СССР и сдавал картину советской стороне.

При этом, разумеется, в нашей совместной работе с Вами, <...> мы всегда исходили из того, что монтаж является творческой фазой создания фильма и именно монтаж определяет стиль фильма, который характеризует режиссера. Естественно, что в Вашу работу по монтажу фильма никто не будет вмешиваться.

Но, как Вам хорошо известно, в мировой практике каждый режиссер сдает смонтированный фильм продюсеру. Известно также и то, что Вы все свои фильмы сдавали продюсерам. Эта нормальная форма, существующая в практике мирового кинематографа, является разумной и обоюдно приемлемой для фильма «Воздушный змей».

Давайте же вместе, доверяя друг другу, ускорим взлет нашего «Воздушного змея» к зрителю и в самое ближайшее время приступим к конкретной работе по осуществлению этого проекта на условиях, изложенных в настоящем письме. <...> Надеемся, что сотрудничество, к которому мы приступаем, будет завершено успешно, и талант М.Антониони снова порадует мирового зрителя гуманистическим произведением искусства»[12].

«Сверхзвуковой, стратосферный самолет, который только что отделился от другого, выведя его на огромную высоту, взмывает еще выше в небо настолько интенсивного синего цвета, что оно кажется почти черным.

На пилоте такой же скафандр, в который одеваются космонавты. У самолета острый шпилевидный нос, и он походит на металлическое насекомое.

Теперь уже ясно, что власти большой Столицы прислушались к совету военных, а военные, как известно, ко всему имеют отношение. <...> Военные же утверждали, что по логике вещей выше сверхзвуковых стратосферных самолетов может подняться только космический корабль, и ничего больше. Но воздушный змей — это тоже своего рода летательный аппарат, и если даже речь идет о новом удивительном изобретении, о новейшем дьявольском военном оружии, то все равно он не поднимется выше тех видов боевого снаряжения, которыми они располагают. И после таких логических выводов их сверхзвуковой самолет поднялся в воздух для разведывательного полета.

И вот он здесь, в стратосфере. Пилот видит белую нитку, почти серебряного цвета, сверкающую в лучах солнца, которые, осветив тончайший шнур, устремляются дальше, чтобы окрасить в голубой цвет океаны и в желтый — континенты Земли. Пилот прекрасно понимает, что до самого воздушного змея самолету не добраться. По кривой он еще ползет вверх, затем самолет начинает опускаться. Так и остается неразрешенной загадка змея. <...>»

---

[12] РГАЛИ, ф. 3160, оп. 1, д. 207, лл. 1-2.

Интервью Тонино Гуэрра. *1994 год*

О. Юмашева. На какой стадии оборвалось ваше сотрудничество с Госкино?

Т. Гуэрра. Мы написали сначала сюжет, а потом большую режиссерскую разработку. До нас дошли слухи, что Ермаш передал сценарий Сизову[13], а тот прочел его на художественном совете «Мосфильма» и сказал: «Вот как пишут сценарии! Здесь же все передано уже!» В определенном смысле написанный сценарий был достаточно хитрым, его можно было понять и в то же время нельзя. Точно так же делали здесь все сколько-нибудь заметные режиссеры, к примеру, Тарковский. Они представляли в Госкино один сценарий, а экранизировали другой.

Главный редактор главной сценарной коллегии Д.К. Орлов — О.В.Тенейшвили.
7 декабря 1976 года

«Сценарий Антониони и Гуэрра «Бумажный змей» может представлять интерес при условии его серьезного литературного переосмысления. Подобное произведение, написанное в жанре современной сказки и основанное на материале советской действительности, требует следующих изменений:

1. Должен быть точно решен мотив возвращения нитей на землю. Необходимо решение, при котором эти эпизоды возвращения поражали бы воображение зрителя не количеством обрушивающихся на землю нитей, а красотой образующихся узоров, восхищающих и вдохновляющих людей. Возможно, ковры, разрушенные во имя змея, возвратились бы на землю еще более прекрасными.

2. В сценарии должен быть кардинально изменен образ среды, которая окружает героев и в которой происходит действие. Действительность, описанная в сценарии, и по социальным приметам, и по времени чрезвычайно далека от советской жизни. Достаточно упомянуть, что многоэтажный город, являющийся для авторов символом будущих времен, привычная примета нашей советской современности (примером ее может служить хотя бы г. Ташкент). Вместо «всеобщих» людей с самыми общими функциями и чертами необходимо создать образы конкретных и живых героев. Это относится, в частности, к фигурам аксакала и погонщика верблюдов, которые напоминают героев давно прошедших времен. Между тем, к примеру, фигура аксакала, может быть конкретизирована в каком-то социальном качестве (возможно, сторожа мечети).

Вместо образа мэра в сценарии должен быть представлен образ советского руководителя (типа председателя поселкового совета или исполкома). При этом речь должна идти не только об изменении в названии должности, но и об определенных уточнениях, касающихся существа их работы.

В аналогичном ключе должен быть решен и образ руководителя из Центра — человека, оперативно и толково распоряжающегося на месте, но отнюдь не вмешивающегося в функции ученых (эпизод с телескопом).

Серьезные возражения вызывает образ сумасшедшего, который несет в себе черты примитивности и нелепости.

Важное значение для сценария, имея в виду, в первую очередь, его драматургическую стройность, напряженность действия, имеет образ мальчика, который представлен в сценарии фрагментарно.

В случае, если авторы сочтут эти замечания неприемлемыми, есть возможность решения этого произведения в жанре притчи, что было бы менее желательным»[14].

«Вершины высочайших гор покрыты снегом. На самой высокой горе установлена астрономическая обсерватория, в которой работает самый мощный в мире оптический телескоп. Это место называется Зеленчук, и оно на Кавказе. Какой-то человек, который только что прибыл на машине, ежится от холода и смотрит на гигантский металлический купол, возвышающийся над обсерваторией. У этого высокопоставленного человека, который впервые оказался с глазу на глаз с удивительными механизмами, позволяющими наблюдать миры, небольшая борода и очки. Видит он не очень хорошо, и когда впоследствии с ним заговорят о небесных глубинах, у него начинается головокружение.

Этот чиновник прислан из Столицы для выяснения ситуации. В обсерватории работают крупнейшие астрономы СССР. После неудачной попытки военных кто, как не они, смогут объяснить загадку полета воздушного змея? Как только ученые услышали, о чем идет речь, они дружно рассмеялись. Но чиновник настаивает на своем. Он говорит, что уже месяц как продолжается полет. Более того, сейчас скорость намного увеличилась, и нитка уходит вверх с молниеносной скоростью. Ученые с удивлением смотрят друг на друга. <...>

А когда потом ученые начали говорить о «черной дыре», которая, по всей вероятности, послужила причиной деформации пространства, точно так же как железный шарик, если он тяжелый, пробивает нейлоновый лист, и при этой деформации пространства все, что есть, втягивается в дыру, а значит, и змей, вероятно, вышел с другой стороны в так называемую «белую дыру», в другой универс, полный ярчайших звезд, в другом

---

[13] В.Ф. Сизов — в то время директор «Мосфильма».
[14] РГАЛИ, ф. 3160, оп. 1, д. 207, лл. 3-4.

времени, в другом пространстве, отличном от нашей Солнечной системы... — тогда нашему чиновнику стало уже совсем ничего непонятно, как ничего непонятно, когда говорят о вечности, о загадочном космическом равновесии, о бесконечности, о понятии «ничто».

Интервью Тонино Гуэрра. *1994 год*

О. Юмашева. На высшем уровне было решено предложить М.Антониони снимать фильм не в Средней Азии, а на Кавказе?

Т. Гуэрра. Вообще лейтмотив переговоров был таков: «А вот посмотрите это», «А давайте сделаем так», «Может быть, лучше сделать иначе?». Никто не говорил, что нам запрещают снимать где бы то ни было. Все выражались в том смысле, что гораздо лучше будет снимать на Кавказе: там места красивые. И мы поехали в Баку. Там были совершенно потрясающие пейзажи, не в городе, а в окрестностях. Потом где-то в тех местах Сергей Параджанов снял «Ашик-кериба». Потрясающие долины. Линия электропередач, деревянные столбы, и между ними проходила железная дорога, длинная-длинная дорога, но рельсы все унесены. Куда она шла? А кладбища там красоты необыкновенной. Может быть, это и впрямь было самым красивым, что мы вообще когда-либо видели. Так что основной проблемой являлась техника, которой здесь не было. Американцы давали деньги на своих условиях: монтаж в пределах СССР не входил в их планы. Да и Антониони категорически отказался проявлять пленку на «Мосфильме». Я помню, что вдруг наступило полное молчание. Мне кажется, в вашей стране произошли какие-то политические изменения.

«Летит бесшумно воздушный змей. Кажущаяся неподвижность его сразу же создает ощущение не поддающейся исчислению скорости. Вытянутый хвост, как абсолютно прямая линия, путешествует в небе, сопровождая светящийся прямоугольник, напоминающий Большую Медведицу. <...> Натянутые нити, которые пирамидой связываются с натянутой основной нитью, напоминают музыкальный инструмент, и вся эта структура кажется совершенством. И все-таки, если присмотреться, что-то нарушает это совершенство. Если посмотреть чуть ниже вдоль линии нити, то видно, что первый узел развязан. Концы двух нитей узла еще как бы переплетены между собой, одна черная, другая зеленая, но на самом деле они уже не связаны».

Режиссер-координатор Анджело Де Дженти — Ф. Ермашу. *5 февраля 1977 года*

«<...> Я могу заверить Вас <...>, что Микеланджело Антониони искренне желает приступить к работе, которая, по его частному признанию, может оказаться его лебединой песней. Тем более мне показались неожиданными рассуждения, которые возводят в разряд неразрешимых проблем некоторые черты творческого характера нашего друга.

Дело в том, что, как любой большой мастер, Микеланджело Антониони хочет поставить свою подпись не только под высокохудожественным произведением, но и под произведением, исполненным на самом высоком техническом уровне. Его излишняя настойчивость в том, чтобы снимать фильм на самом лучшем из существующих съемочных материалов, не является простым капризом. Но все мои попытки добиться компромисса в этом вопросе пока не увенчались успехом. Поверьте мне, что трудности, крайне мучительные для него на первом подготовительном этапе, сходят на нет, когда начинается настоящая творческая работа. <...> Именно в преодолении этих начальных трудностей я видел свою главную задачу. Однако у меня создалось впечатление, что эта моя деятельность почему-то истолковывалась неправильно. <...>»[15].

«Начальство не на шутку перепугалось: его страх растет по мере того, как растет неимоверное количество падающей нити. Раиз вне себя.

— Я знал, — говорит он, — что все это плохо кончится. Именно поэтому я приказал перерезать нитку, будь она проклята!

Нитка уже падает быстро. <...> Нитка цепляется за деревья, и ветер сразу же ткет паутину на них, на скалах и на домах селения, нитка падает на воды озера и окрашивает их, обволакивает купола минаретов старинных мечетей, падает на улицы и не дает идти ни машинам, ни людям. <...>

Организуются спасательные команды, чтобы открыть и прорубить людям проходы в безопасные места. Но все поля покрыты красным и фиолетовым цветом, лазурные деревья, голубые и оранжевые дома... Дороги кажутся зеленым полем, переместившимся в селение, а поля — серые, как дороги.

Ширин пробирается навстречу к матросу. Она уже видит, что он торопится ей навстречу. Между ними долина, на целый метр покрытая нитками, и они идут, утопая в мягком ковре, и идти им еще долго.

---

[15] Там же, л. 5.

Вот Ширин, кажется, неожиданно проваливается, словно утопает в сыпучих песках, вот-вот задохнется, но в эту секунду ее выручает молодой человек. Он вынырнул откуда-то из ниток, протянул ей руки и вытащил. Через несколько мгновений мы уже видим, что Ширин и матрос наконец могут обняться: счастливые, они катаются в красном ковре из ниток».

Интервью Микеланджело Антониони с Альдо Тассоне. *1979 год*

<...> Это должен был быть очень дорогостоящий фильм, фильм-сказка. Русские согласны были создать для меня все, что я хотел, не могли они в тот мой приезд предоставить мне только то, чем еще не располагали: специальную аппаратуру, рассчитанную на создание звуковых и изобразительных эффектов, а также квалифицированных специалистов, обслуживающих такую аппаратуру.

«И вот наконец змей добирается до того места, куда — вероятно, только он знал об этом — надо было прилететь. Но и люди, которые его запустили, мечтали добраться до этого места. Еще далеко, но четко различимая какая-то планета приближается, постепенно увеличиваясь в размере. <...>

Затем небо на горизонте исчезает, и перед нами предстает лишь небольшая часть этой планеты, к которой направляется воздушный змей. Уже очень ясно видны огромные расщелины, горы, раскинувшиеся между ними долины, покрытые, как кажется, легким слоем тумана. <...> Словно невесомая бабочка, летит вниз наш змей, приближаясь к почти ровной поверхности, планирует на высоте всего лишь нескольких метров, как бы ищет точное место для посадки. Находит. Чудом минует острый пик скалы и тихо, очень плавно опускается в песок, сначала одним ребром прямоугольника, затем весь.

После многих-многих лет селение Тимура совсем не узнать. Нет уже тех людей, которые там жили, и те, которые сейчас живут, уже совсем другие люди, не похожие на тех, кто запускал змея. Другие поколения, другая жизнь. <...> И теперь только вот этот воздушный змей напоминает о давно прошедших временах. Только он выжил.

<...> Как выбившийся из сил человек после долгого и изнурительного путешествия, лежит воздушный змей. <...> Потом слышится едва различимый звук, и что-то блестящее опускается на шелк. Блестящее, маленькое, словно стеклянное, но очень легкое. Это капли дождя. Редкого и еще не мерного дождя, который падает на змея и на песок. И происходит невообразимое: появляются разные цвета, они словно вспыхивают, рвутся неимоверным количеством, и они похожи на цвета земли, точнее, того места, где человечество сможет продолжать жить, когда наша планета через несколько миллионов тысячелетий исчезнет.

Кажется, что наш змей дышит под этими каплями дождя, который идет все быстрее и быстрее».

Интервью Микеланджело Антониони с Альдо Тассоне. *1979 год*

...Тогда мне пришлось отказаться от своего плана, но желание осуществить его живет во мне и сегодня[16].

«Тимур сидит под большим деревом Карагач рядом со старым Аксакалом. Дерево все покрыто нитками, но купол кроны из листьев настолько велик, что нитки как бы образовали гигантский голубой зонт. И кажется, что над головой старого мудреца и маленького мальчика по-прежнему простирается небо. Мальчик принес старику еду и больше не плачет. В панике, охватившей всех, эти два человека сохраняют спокойствие. Тимур смотрит вверх, словно сквозь бесконечное переплетение голубых нитей он может увидеть своего змея, который где-то в мировом пространстве продолжает свой полет. Куда он прилетит? И мальчик жалеет лишь об одном: ему не суждено быть там, где закончится фантастическое путешествие запущенного им змея».

Автор публикации благодарит Лору Гуэрра и Елену Гусеву
за помощь в работе над материалом.

---

[16] «Антониони об Антониони». М., 1986, с. 220.

ВИДЕО·АСС

Все о кино, видео, спутниковом телевидении и компьютерных играх читайте в журналах "Видео-Асс"

•

"Видео-Асс" ЭКСПРЕСС
"Видео-Асс" PREMIERE
"Видео-Асс" САТЕЛЛИТ
"Видео-Асс" ФАВОРИТ
"Видео-Асс" DENDY
"Видео-Асс" КОРОНА
"Видео-Асс" SUNRISE

С 1994 года новые версии наших журналов печатаются в Австрии и Финляндии.

Ищите и требуйте в киосках "Роспечати". Не найдете — обращайтесь к нам в редакцию по адресу: 109280, Москва, ул.Велозаводская, 6а.

•

Если Вы захотите стать оптовыми распространителями нашей продукции, мы готовы предложить Вам предельно низкие цены.

Наш телефон: 118-89-55
Факс: 118-89-47

Борис Парамонов

Рэпперы в Дарлингтон-холл

Фильм «Остаток дня», недавно (ноябрь 1993) вышедший на экраны Америки, великолепен и скучноват. Можно было бы сказать — как сама английская жизнь, как жизнь старой аристократической Англии, если верить тем путешественникам, которые (чуть ли не в один голос) утверждали это мнение. Говорят, впрочем, что и французский званый обед необыкновенно скучен, никакого галльского веселья на нем нет и в помине. Оба случая объединены одним признаком: господством формы, ритуала, заведенного церемониального порядка. Так же скучны и многие старые английские романы, вроде сочинений Батлера (ассоциация не случайная, ибо герой «Остатка дня» Стивенс — дворецкий, butler). Скука не должна мешать эстетическому впечатлению, как доказывает Сьюзен Зонтаг на примере фильмов Робера Брессона. Но «Остаток дня», конечно же, не такая скучища, как «Мушетт» или «Приговоренный к смерти бежал». Прежде всего обсуждаемый фильм визуально красив, а это уже хорошо: говорить с английскими лордами, может быть, и не о чем, но смотреть на них любопытно — на их костюмы (от церемониального фрака до обманчиво демократического твида), на их интерьеры, на их собак и лошадей. В музеях отнюдь не всегда скучно, а продюсер Измаил Мерчант и режиссер Джеймс Айвори здесь, как и в прежних своих фильмах, водят нас по музею. Говорят, что фильм затянут и в этом его недостаток. Но это иллюзорное впечатление: фильм мог бы быть в два раза короче и все равно казался бы непомерно длинным. Такое впечатление возникает от отсутствия действия. Нет в фильме того, что называется sex and violence, к чему так привык зритель в Америке. Секса нет особенно: это фильм о несостоявшейся, о подавленной любви. Блестящая игра Энтони Хопкинса и Эммы Томпсон лишь отчасти восполняет этот сюжетный недостаток. Оговорюсь: это недостаток, только и исключительно в фильме, вообще в кино ощущаемый, в книгах подобная недостача может быть мощным двигателем сюжета. Хрестоматийный пример — «Воспитание чувств» Флобера, книга, помимо всего прочего, кончающаяся воспоминанием друзей о том, как они в молодости не попали в публичный дом. Так и в романе Кадзуо Исигуро несостоявшаяся любовь героев поставлена в некий концептуальный контекст, она в нем выступает как формообразующий элемент. Концептуальный контекст «Остатка дня» — культура против жизни, стиль против любви. Бесполость (мужских) героев, о которой писали рецензенты фильма, именно в романе по-настоящему значима — и не случайна, она и есть элемент упомянутого стиля.

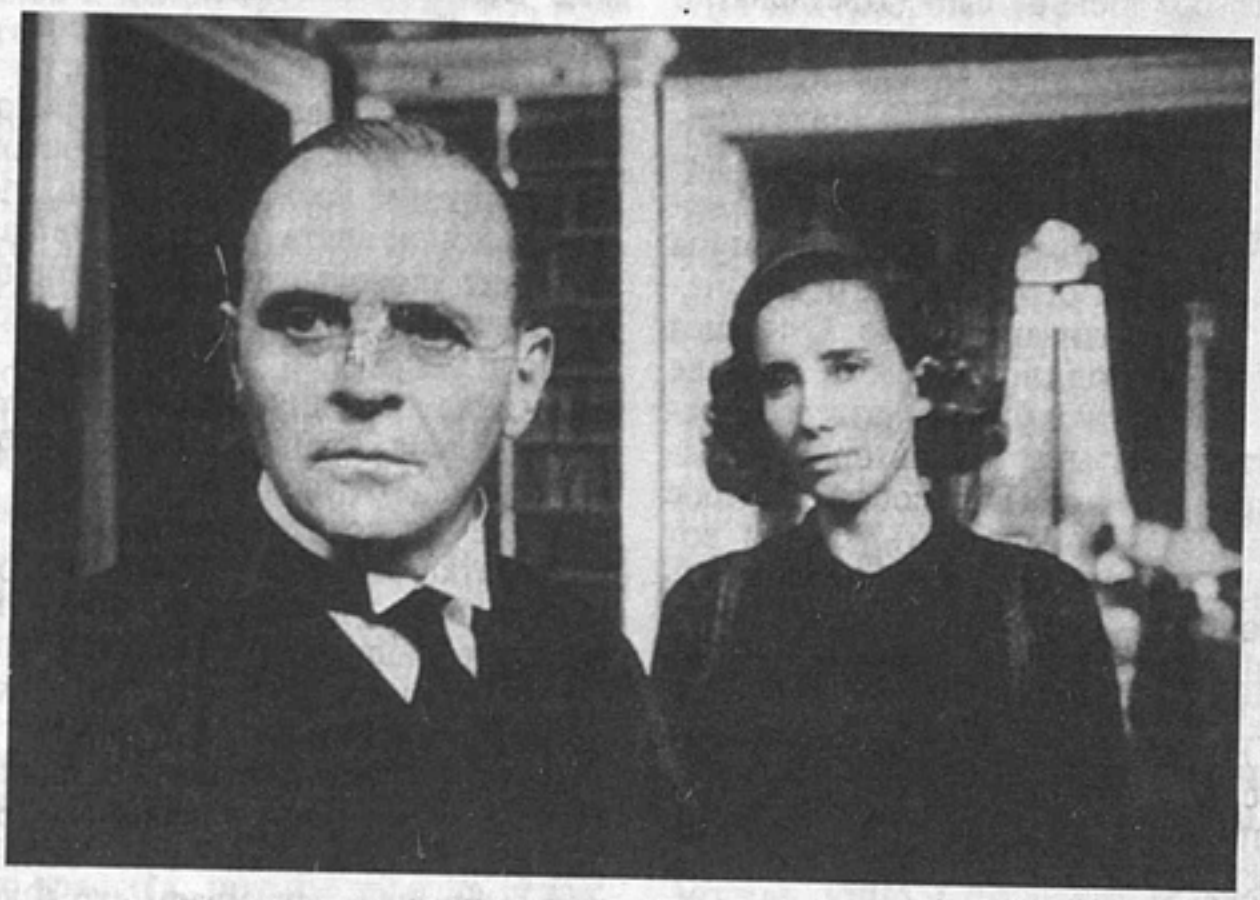
Роман Исигуро лучше фильма. Роман очень хорош, он заставляет вспомнить о «Волшебной горе». Его название — «Остаток дня» — должно восприниматься в том же ряду, что, скажем, «Закат Европы». Тут не о пенсии дворецкого речь, а о гибели культуры. Культура дана «остраненно» — не в прямой репрезентации носителями таковой, а в некоем маргинальном преломлении: культура как техника культуры, как ее материальный субстрат, подноготная — не постановка Дидло, а ткань, пошедшая на панталоны балетного солиста. Дворецкого интересуют не внешнеполитические проблемы умиротворения нацизма, а состояние столового серебра на обеде, данном лордом Дарлингтоном германскому послу фон Риббентропу. Блеск упомянутого серебра привел в хорошее расположение духа одного из обедавших, лорда Галифакса, и Стивенс с понятной гордостью считает это своим скромным вкладом в культуру, в историю, в дело германо-британского сотрудничества. И он прав: культура в этом случае предстает не одинокой вершиной, не высшей точкой пирамиды, а пирамидой как таковой, не точкой на окружности, даже не радиусом, а всей окружностью, кругом — образом целостности, содержательной иерархией, полнотой бытия. Это любой консерватор знает и скажет: достоинство человека — не в абсолютной его величине, а в (относительном) положении в целостной структуре, вообще во включенности в нее, в принадлежности (та самая belonging, или «ангажированность», которой так жаждали новые европейские левые во главе с Сартром: не было ли это у них неосознанной тоской по рухнувшему старому миру?). Простецкий, русский вариант — у Фирса: мужики при господах, господа при мужиках. Англия тем и отличает-

---

**«Остаток дня» («The Remains of the Day»)
Автор сценария Рут Прауэр Джабвала (по одноименному роману Кадзуо Исигуро). Режиссер Джеймс Айвори. Оператор Тони Пирс-Робертс. Художник Джон Ралф. Композитор Ричард Роббинс. В ролях: Энтони Хопкинс (Стивенс), Эмма Томпсон (мисс Кентон), Джеймс Фокс (лорд Дарлингтон), Хью Грант (кардинал) и другие. Производство «A Merchant-Ivory Production» for «Columbia Pictures» (Великобритания — США). 1993.**

ся от России, что она сумела из этого «классового расслоения» создать единую национальную культуру. Сумела возвести Фирса в перл создания, а не отдать на откуп школьникам, разоблачающим рабскую психологию Фирсов, Захаров и Савельичей. И эта культура обрела мощную инерцию (традицию?) — достаточную для того, чтобы пришелец Исигуро проникся и пленился ею. Он как тот пушкинский герой — любопытный скиф, внимающий афинскому софисту за чашей медленной. Его роман — медленная чаша, он задуман так, и чего ему недостает, так это именно медленности, большей и вящей, в романе именно уместной: хочется, чтобы он действительно превратился в двухтомную «Волшебную гору». С прошлым нужно расставаться не торопясь.

Что кажется не выверенным в романе — самый его финал, где Стивенс вроде бы готов, подводя итоги, поставить над своей жизнью вопросительный знак. Это отдает фальшью, вернее, звучит уже как некая декларация, причем авторская. Здесь имеет место ненужное прямоговорение, разжевывание сюжета и в то же время отмежевание автора от героя. Исигуро, видимо, не доверяет современным читателям. Стивенс засомневался в финале, а это не вяжется с образом рыцаря — рыцаря культуры: не отдаст он своих чертежей, не выйдет из своего круга. Ибо «круг лорда Дарлингтона» — его (Стивенса, дворецкого) собственный, и первым знает об этом сам лорд Дарлингтон. В подлинном произведении искусства не бывает лишних деталей, а жизнь аристократической Англии была художественно-картинной. Все они — лорд и слуга, дворец и дворецкий — детали картины и художники одновременно. Тут не манера поведения, а «художественная манера» — не только «не выйти из рамок», но и не выйти из рамы (из кадра), не нарушить композиции, не погубить картины. Стивенс как деталь этой великолепной картины не может считать свою роль несамостоятельной, извне ему навязанной: в целостности художественного построения нет никакого «извне». А художник — отнюдь не лорд Дарлингтон, но старая аристократическая Англия: Великобритания. Стивенс совершенно правильно определил смысл достоинства: это умение и способность всегда оставаться в роли — оставаться в культуре, добавим мы. Но это и значит — подавить в себе «естественного»



«Остаток дня»

человека. Вот об этом и написана книга Исигуро. Ироническое отношение автора к такой позиции понятно, но его ошибка в том, что он хочет сходное отношение навязать своему герою, заставляя его раскаиваться в содеянном, сожалеть о неиспользованных возможностях. А возможности эти — всего-навсего женитьба на мисс Кентон. Соблазнится ли этим человек, на наших глазах уволивший не одну горничную, предпочевшую блуд высокому служению? Что касается мисс Кентон, то она пребудет с ним в вечности — как Регина Ольсен с Кьеркегором[1]. Над кем же иронизировать — над английским дворецким или датским богословом?

Конечно, над последним. Ирония автора в том, что «Кьеркегору» найдена снижающая параллель. Но Стивенс пародиен постольку, поскольку пародийна вообще любая культурная деятельность. Комический эффект возникает здесь (в культуре) из-за несоответствия приложенных усилий поставленным целям. Это самая настоящая стрельба из пушек по воробьям. Когда вышел фильм Мерчанта — Айво-

[1] Регина Ольсен — невеста Кьеркегора.

ри, «Нью-Йорк Таймс» опубликовала интервью с дворецким Букингемского дворца, бывшим консультантом на съемках. Его, в частности, спросили, есть ли в Англии специалисты, в чем-либо превосходящие его, королевского дворецкого. Ответ был: двое. Один больше разбирается в винной посуде, второй — в салфетках. Пить ведь можно из горла, а вытираться рукавом, что делали отнюдь не только в советских подворотнях, но и в тех же дворцах во время оно; «салфетки» и «посуда», в сущности, сущностно не нужны. А нужен ли Тьеполо, не говоря уже о Джойсе? Это не поэты «лишние» и «добавочные» (Цветаева), а сама поэзия, сама культура лишняя и добавочная. Но если культура все же возникает, то Стивенс в ней ничуть не меньше лорда Дарлингтона или того же Джойса. Стивенс не карикатура на культуру, а модель ее, а если карикатура, то только потому, что сама культура «карикатурна», то есть строится на неких необязательных гиперболизациях. Не Стивенса нужность ставится под вопросом в финале романа, а самой культуры, и вот эта возможность усомниться вызывает у автора иронической ухмылку, причем над собой. Вопрос ставится: а зачем романы писать? Зачем вот этот роман написан? Не веря в необходимость работы, продолжать делать ее с любовью — раньше это назвали бы стоицизмом; сейчас называют постмодернизмом.

Недавно в России было опубликовано эссе Ортеги-и-Гассета о технике, где в одной главе шла речь о понятии джентльмена. Джентльмен — человек игры, а игра возникает в ситуации избытка, излишества, обретенной власти над низшими уровнями существования. Серьезное же в игре — правила. Джентльмен, определяет Ортега, — это человек, который в реальной жизни будет вести себя по правилам игры. И тут возникает назойливый вопрос, от коего не отмахнуться: а не есть ли пресловутая английская джентльменская «асексуальность» (это эвфемизм, конечно) — следствие и результат вот этой игровой духовной установки, отнюдь не условий воспитания джентльменов в мужских монастырях Итона и Хэрроу? Ведь любовь («секс») если и игра, то без правил. Но тогда не может быть претензий к Стивенсу (а мы договорились, что он джентльмен), отвергшему любовь мисс Кентон и вообще не понявшему, о чем речь, когда она однажды нарушила правила (в фильме это лучшая сцена). «Игре без правил» нужно учиться у птиц и пчел, к которым лорд Дарлингтон, с помощью того же Стивенса, адресует молодого кардинала. Это один из ключевых моментов книги: ситуация комична — и в высшей степени стильна. Сам стиль комичен, когда его переносят со стульев на человека (определение романтизма: «бунт леса против мебели»), сама культура комична. И лорд Дарлингтон приобретает черты высокого культурного отшельника: если не святого Антония, то Флобера (впрочем, у того была любовница — Луиза Коле).

Но если культура комична, то нарушения ее правил, кодекса, манер и стиля — трагичны. Мы оказываемся в неупорядоченном мире, где нам отказывают уже непререкаемые законы природы, а не только условные правила джентльменского поведения. Как бы вы чувствовали себя в мире, в котором, скажем, возводимые стены дома падают вам на голову? В романе «Двенадцать стульев» есть один персонаж, которого до слез жалко, — одноглазый шахматист из Васюков: он приготовился играть в шахматы, а его бьют доской по голове. Это попрание всех норм добра, дьяволов произвол, конец света. Если вы не садист, вам не доставит удовольствия бить ребенка; здесь тот же случай: человек верил вам, верил вашему джентльменству — незыблемости правил. Вот это и есть трагедия английских умиротворителей Гитлера, трагедия романного лорда Дарлингтона. Эти люди были столь благородны, что уже не хочется говорить об их уме или недостатке оного. К сожалению, умных людей куда больше, чем благородных. И умному человеку в наше время остается едва ли не одно — играть в шахматы при помощи грубой доски, а не точеных фигурок.

Но в этих обстоятельствах люди, до сих пор думающие все-таки о шахматах (романах, стихах etc.), заслуживают куда большего внимания, нежели заслуживали его Флобер или какой-нибудь Джордж Мередит. Правда, и обязанностей у них больше: они не должны забывать о том, что их могут принять за дураков, вроде васюкинского любителя. Играя в шахматы с Ноздревым, нужно быть по крайней мере Чичиковым. Не мат королю, а короля — матом. Лорду — в морду при полном сознании того, что он, художник, и есть последний лорд. Вот отсюда и появился так называемый постмодернизм: это отстранение художника от собственной деятельности, ироническое от нее дистанцирование, ухмылка при слове «красота». Как говорят американцы: не кладите все яйца в одну корзину. Нынешний художник должен быть готов если не к параллельной профессиональной деятельности, то к драке на кулаках определенно. «Краса должна быть с кулаками». Такой тип художника наиболее ярко явлен нынешними рэпперами, в число эстетических достоинств которых входит криминальный рекорд. Это не маргиналии мегаполисов, а законный плод долгой культурной эволюции: «снятие» (по Гегелю) как лорда Дарлингтона, так и его воинственных предков.

Елена Стишова

Кино оптом

Берлинале-94

Суммируя первые впечатления от берлинских просмотров, я записала в блокноте: «Кинематограф не отражает никакой реальности, кроме реальности самого автора». «Опорный сигнал» относился к целой группе фильмов, куда прежде всего вошли «Курить» и «Не курить» Алена Рене («Серебряный медведь» за выдающиеся личные достижения). Пятичасовой без малого перформанс — пример психоделического кинематографа, будто специально предназначенного для хрестоматии. Ход судеб и событий в этом фильме зависит исключительно от того, затянулась или не затянулась героиня сигаретой, лежащей в пачке на краю стола. Режиссер обнажает прием, и скучная провинциальная love story становится одновременно чем-то вроде компьютерной игры, предлагающей 16 возможных финалов сюжета, куда поочередно втягиваются девять персонажей фильма. Игровой эффект стимулирует то обстоятельство, что все девять ролей играют два актера — Сабина Азема и Пьер Ардити, а действие происходит в декорациях на натуре.

Геометрия фабульного узора, изображенная в каталоге Берлинале в виде безупречно симметрического графика, позаимствована режиссером у английского драматурга-авангардиста Алана Акборна, чья пьеса легла в основу сценария. Какие-то житейские обертоны ленты от меня ускользнули — тонкости постигаются «изнутри». Зато ничто не мешало разглядывать механизм этого кинематографического фокуса и вникать в его философию. Она не нова: нет реальности, есть только ее бесконечные версии. Все зависит от того, закурил ты или нет.

Авангард и претендует на субъективизм, с него взятки гладки. Но вот картина, сделанная совсем не в авангардистском дискурсе, — «Маленький Будда» Бернардо Бертолуччи, показанная «на сладкое» в день торжественного открытия фестиваля. Буддийский миф о переселении душ интерпретирован в мистическом сюжете: дух некоего ламы реинкарнировался в трех детях, живущих в разных странах: буддийские монахи разыскали их — русоголового мальчика из Сиэттла, черноголового мальчика с Тибета и кудрявую смуглую девочку из Непала — и привезли в храм, облегчив ламе светлый уход в высшие миры, в вечную нирвану.

Снятый Витторио Стораро, фильм ошеломляет буйной визионерской фантазией: пряная кичевая красота флэшбеков, живописующая историю принца Ситхарты, ставшего Буддой, спорит со стерильностью модерновых интерьеров, сверкающих прозрачными плоскостями огромных окон. Но, съехав с позиции внимающего зрителя, понимаешь: как ни роскошна эта сказка-быль, она не снимает — и не заслоняет — реальности автора, который вот уже третий раз подряд совершает паломничество в страну Востока. Сей факт занимает меня больше, чем все эффекты «Маленького Будды»: речь идет о художнике, с которым связаны судьбы европейской культуры. Сегодня эта культура отстаивает свои ценности, мировоззренческие и ментальные, в борьбе с пандемией американизма, со всепроникающим масскультом американского образца.

Однако «Маленький Будда» явно наследует модель кино Спилберга и адресован самой широкой аудитории. И все-таки в самом выборе материала и сюжета угадывается альтернатива цивилизации Нового Света, его ценностям. Что подтверждает сам маэстро. В своих интервью он признается, что уже лет пятнадцать, как «сбежал на Восток», ища выход из тупиков потребительского рая. Бертолуччи повторяет, что поставил точку в своей восточной трилогии; но не знает при этом, то ли закрыл очередную главу в своей жизни, то ли, напротив, открыл ее.

По контрасту с фильмами Рене (авангард, виртуальная реальность) и Бертолуччи (метафизика для всех) «Деву Жанну» Жака Риветта надо бы трактовать как образец реалистического подхода к истории. Если бы не кадры, где персонажи комментируют действия и поступки Жанны на манер древнегреческого хора, можно было бы храбро заявить: отменно длинный фильм живого классика — попытка документальной реконструкции событий XV века во Франции. Больше того, попытка десакрализации канонического сюжета. Однако, предлагая антимиф, Риветт предлагает лишь свою версию мифа — антиромантическую, заземленную, полемичную — и по отношению к Дрейеру, к экстатическим «Страстям Жанны

«Три цвета. Белый»

д'Арк», и по отношению к Брессону, чья Жанна была порождением духа французского Сопротивления.

Девица Жанна у Риветта — вне страстей, вне аскезы. Она — невольница возложенной на нее Миссии. Первые два часа шестичасовой ленты режиссер подробнейшим образом раскручивает психологический механизм инициации — от момента, когда неграмотная де-

«Окно напротив»

вочка из местечка Домреми получила знак, что судьба отечества в ее руках, до того дня, когда она, наконец, решается отправиться к дофину и предстать перед ним и перед высшим духовенством не фантазеркой и авантюристкой, а зрелым человеком, уверовавшим в свое призвание. Что в дальнейшем не помешает ей бояться рукопашного боя, по-детски горько плакать от страха и боли, получив легкое ранение.

На вопрос: «Почему Жанна?» Риветт неизменно отвечает: «Потому что Сандрин». Имея в виду Сандрин Бонэр, исполнительницу заглавной роли. Ответ режиссера многое объясняет. В том числе особенности поэтики картины, которая не стала ни житием, ни эпосом, невзирая на эпический хронометраж. Не стала оттого, что субъективно-лирическое Риветту ближе, чем безлично-эпическое. Битвы и сражения он едва ли не пародирует, максимум внимания сосредоточивает на героине, будто открывая ее впервые, будто «забыв», что дева-воительница — культовая фигура французского национального сознания.

•

Три гиганта, показанные в первые дни Берлинале, сформировали мощный медитативный поток, куда подверстался по тональности и франко-испанский фильм «Окно напротив». Режиссер Хесус Герей, он же новеллист и бывший кинокритик, использует сталинскую мифологию как экзистенцию глобального зла, нимало не покушаясь при этом на обличение советской действительности 30-х годов. Хотя действие происходит в Батуми, в среде дипкорпуса, который кишмя кишит чекистами, без лишнего шума отправляющими на тот свет послов иностранных держав (в основе сценария — неизвестная у нас новелла Жоржа Сименона).

Эта культурно сделанная лента, демонстрирующая к тому же отличную работу с советской хроникой, похоже, глянулась среди коллег лишь мне одной. Зато огромным успехом пользовалась показанная в «Панораме» другая лента, целиком построенная на советской семиотике и пародирующая «совковое» сознание, — «Ленинградские ковбои встречают Моисея» Аки Каурисмяки. Братья Каурисмяки (Мика представлял на «Форуме» любопытный документальный фильм «Тигреро»), супермодные персонажи европейской кинотусовки, пробудили в мире интерес к финской культуре, продвинув ее с северной окраины в центр Европы. Чему немало способствует прогремевшее по городам и весям «Total балалайка-шоу». Гремучая смесь советского монументализма с роком и андерграундом, поставленная братом Аки, пригласившим в качестве главной шоузвезды армейский ансамбль песни и пляски имени Александрова, имеет бешеный успех. Заснятое на пленку, «Балалайка-шоу» было одной из самых дефицитных картин в Берлине.

В кулуарах ходили слухи, что рок-группа «Ленинградские ковбои» где-то выступает живьем, что финская делегация закатила шикарный банкет, где на десерт подавали торт, украшенный головой Ленина, выполненной из крема. Не поручусь, было такое или не было, но своими глазами видела фарфоровые фигурки Ленина и Маркса в сувенирном магазине рядом с отелем, где жила пресса бывших соц-

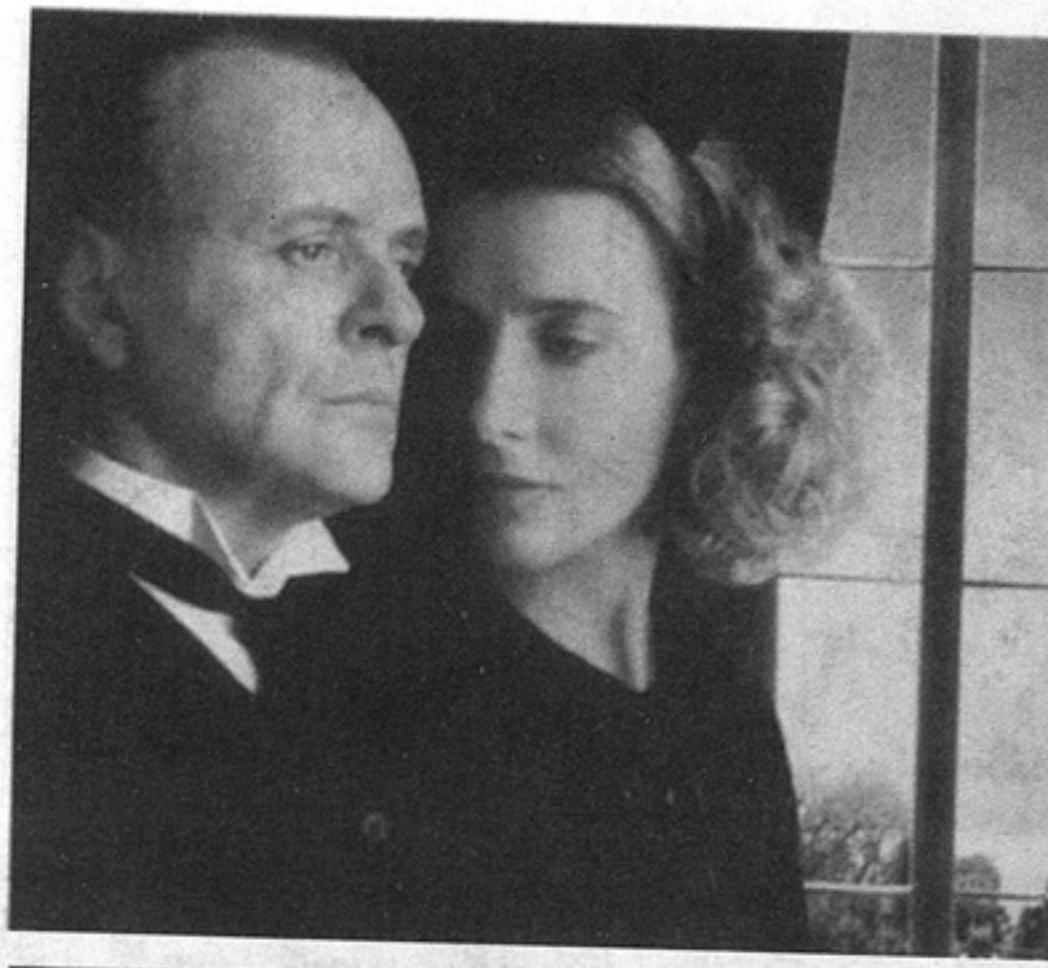
стран. У нас все еще действует негласный запрет на неангажированное изображение классиков марксизма, у немцев это пройденный этап.

Каурисмяки работает на реабилитацию изображений. В «Ленинградских ковбоях...», которые стилистически наследуют «Балалайке...», как основной комедийный прием лихо используется специфическая советская семиотика. Потерявшая сегодня идеологические коннотации, она неожиданно обретает фольклорный статус. Музыканты «худшей в мире рок-группы», между прочим, сибиряки родом, с гротескными панковскими чубами, наряженные в униформу советской армии да еще увешанные орденами и медалями, выглядят как персонажи то ли лубка, то ли комикса. И если назвавшийся пророком Моисеем их бывший менеджер — полковник Кузьмин по паспорту, эта деталь означает только то, что европейская субкультура адаптирует советские реалии, находя им место в постмодернистском коллаже.

И пяти лет не прошло, как начал распадаться соцлагерь, пали его главные форпосты, прежде всего Берлинская стена, а восприятие мира перенастроилось. Быстро и кардинально. Рейхстаг, мимо которого мы проезжали-проходили по крайней мере дважды в день, смотрится унылым официозом. Мрачность в нем осталась, но уже нет величия символа третьего рейха. Бывшая демаркационная линия между Западом и Востоком все еще зияет и портит общий вид. На пустыре кипит стройка, шрам, рассекающий город, страну, мир и человеческие судьбы, зарастает буквально на глазах. Злокачественная аура стены рассеялась, рассосалась, прошлое осталось в прошлом. И первые просмотры работали на иллюзию, будто в нашем европейском доме главные проблемы решены и кинематографу только и осталось, что рефлексировать прошлое и медитировать в мечтах о будущем.

Как вдруг экран Конгресс-халле потряс взрыв, застывший стоп-кадром. Начался фильм «Во имя отца». С ним начался совсем другой фестиваль. Пошла вторая неделя Берлинале-94. В дневнике у меня записано: «Накаркала. Сегодня на экран ворвалась реальность. В фильме Джима Шеридана. Лучше бы ее не было. Нет сил видеть насилие».

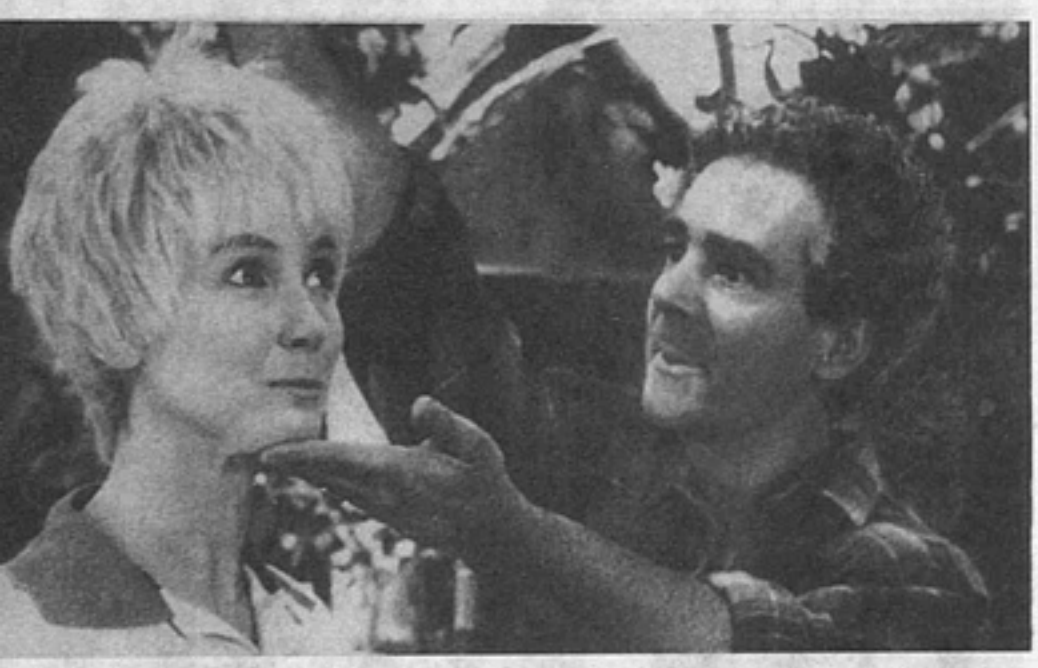
Картину знаменитого ирландца, имевшую семь оскаровских номинаций, в Берлине ждали, пресс-боксы ломились от рекламных материалов. Тем не менее она произвела шок — на фоне эстетически «бархатной» предыдущей недели. Сделанная в жанре муви-экшн, с резкими аттракционными эпизодами тюремных драк, допросов с избиениями, она базируется на прогремевшем на весь мир деле «гилфордской четверки», когда были невинно осуждены отец и сын по сфабрикованному обвине-



«Клубника и шоколад»

нию в терроризме. Они-то и стали героями картины. Отца сыграл известный актер английского кино и ТВ Пит Постлетвейт. В роли сына снялся замечательный Дэниэл Дэй-Льюис, как всегда, показавший классную актерскую работу.

Но картину держит и дает ей статус выдающейся не эстетика, в общем-то традиционная, а этика, гражданская страсть, становящаяся здесь всепроникающим и мощным элементом поэтики, ее горячей кровью. Фильм увез «Золотого медведя» — Гран-при фестиваля и был вне конкуренции, хотя в лидеры



«Не курить»

пробивалась «Филадельфия» с Томом Хэнксом, почтившим Берлин своим присутствием. Да и Кесьлёвский с очередной, «белой», серией своего «Триколора» явно котировался. Большой шум стоял вокруг кубинской картины «Клубника и шоколад», воспринятой здесь как знак падения последнего на Западе бастиона коммунизма. Эта скромная киноповесть не таит никаких других смыслов, кроме одного, который целиком и полностью реализуется в сюжете: студент сельхозинститута и член коммунистического союза молодежи случайно знакомится с художником-гомосексуалистом, диссидентствующим интеллектуалом. Давид открывает правоверному Диего глаза на жизнь и на режим Кастро. Он позволяет себе такие реплики, из-за которых вся Гавана стояла в очередях в кинотеатры, чтобы услышать их собственными ушами.

В фильме и впрямь ощущается легкое дыхание, дыхание свободных художников, не задавленных страхом гонений. Картина имела огромный успех на родине, взяла все престижные премии на латиноамериканском фестивале и спокойно приехала в Европу... Или мы плохо осведомлены о том, что на самом деле происходит на Кубе, или не так страшен черт, как его малюют. Счастливые режиссеры-соавторы, ветеран Томас Гутьерес Алеа и дебютант Хуан Карлос Табио, получили «Серебряного медведя», разделив второе место с «Годом Собаки» Семена Арановича и с картиной Кшиштофа Кесьлёвского «Три цвета. Белый».

Бросается в глаза: все фильмы-триумфаторы Берлинале-94 сопряжены с реальностью так недвусмысленно, а их авторы столь явно предпочитают формы самой жизни, что можно констатировать победу реализма как метода на одном отдельно взятом фестивале. Случись в Берлине кинокритики из газеты «Сегодня», они расценили бы сей факт как заговор против постмодернизма. Что говорить, если фильм упирает вас лбом в реальные проблемы, это мешает ловить кайф от изыска монтажных переходов. Ну, а раз реализм, то в центре, как правило, человеческая судьба, и «человеческое, слишком человеческое» властно выходит на первый план, микшируя эстетическое. Так было с картиной Шеридана, так было и с «Филадельфией», чей огромный успех в Берлине лично я объясняю золбодневностью темы (СПИД!) и активным гуманистическим пафосом, а потом уже великолепными актерскими работами (Том Хэнкс получил «золото» за лучшую мужскую роль) и достоинствами постановки Джонатана Демме.

«Филадельфия» — и не только она — подняла во мне волну рефлексии по поводу сегодняшних комплексов родимого кино, боящегося быть заподозренным в порочащих связях с соцреализмом. Американцы же и не думают расставаться с нормативной эстетикой, сложившейся на основе протестантской этики. И всякий раз «терпят успех», да еще какой! Между тем я уверена, что «Филадельфия» вовсю «лакирует действительность» и навязывает зрителю нормы поведения — в иных сценах вплоть до инструктажа. Вот эпизод в родительском доме Эндрю, героя картины. Собирается большая семья, чтобы обсудить проблемы сына и брата. Гомосексуалист, он уже погибает от СПИДа, но судится с фир-

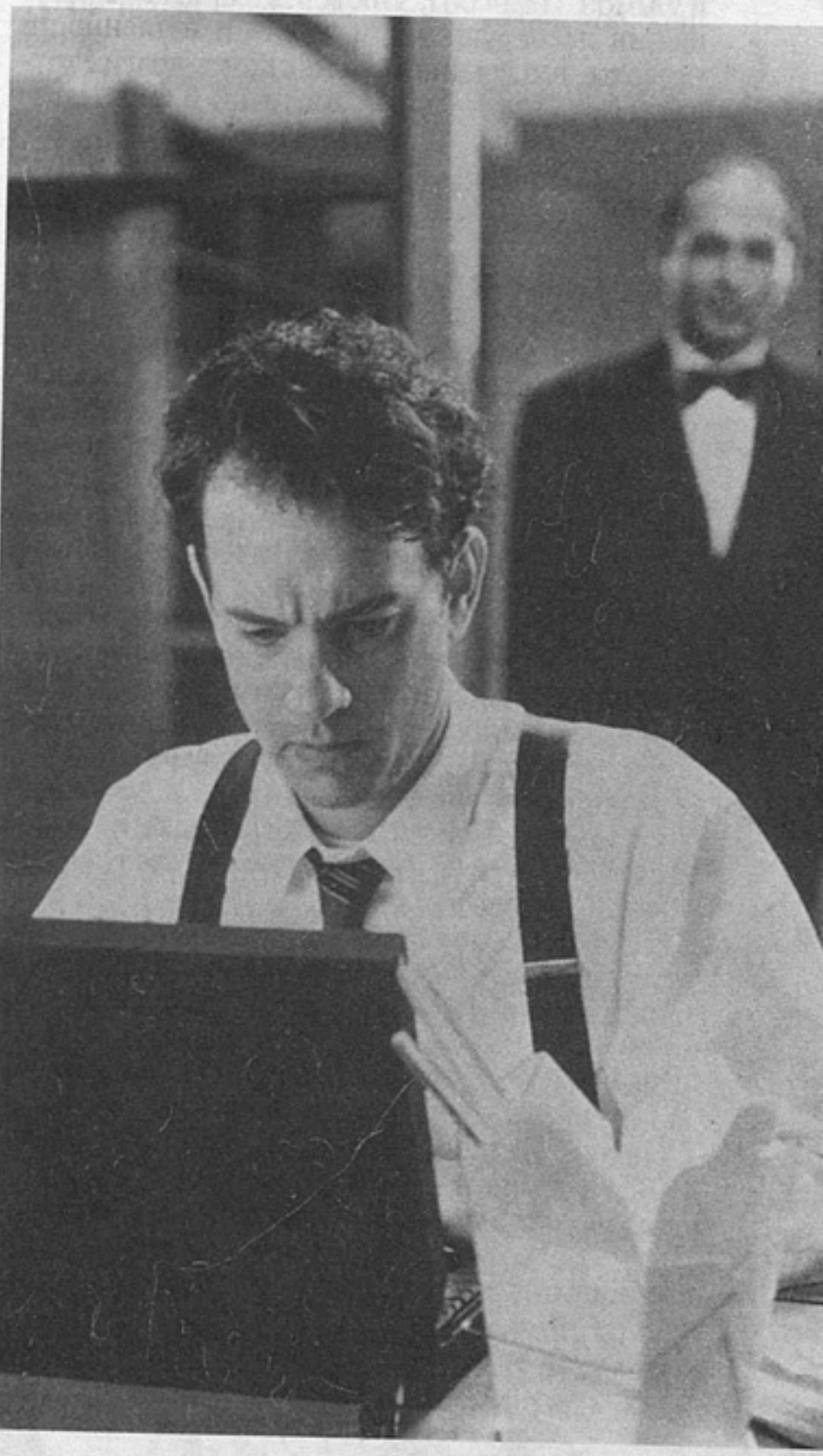
мой, откуда его уволили, обвиняя руководство в дискриминации сексуальных меньшинств и в нарушении закона. Мать с пафосом благословляет сына на борьбу, сестра бестрепетно смотрит, как заметно тронутый герпесом брат нянчит ее грудного малыша, и каждый член семьи персонально клянется в верности бедному Эндрю.

Впрочем, герой вовсе не бедный и не несчастный, а мужественный борец за свои права, отстаивающий к тому же священные принципы американской демократии. Именно этот, «правовой» сверхсюжет, необычайно важный, прямо-таки сакральный для западной ментальности, воспитанной на принципах терпимости к Другому, к Иному (что особенно плохо усваивается нашим максималистским сознанием), и развернут в «Филадельфии» в соответствии с канонами нормативной поэтики. Образ Эндрю героизируется в фильме, он становится кем-то вроде знамени борьбы за народное дело. Недаром в день демонстрации фильма вокруг Цоо-паласа демонстрировали «голубые».

Похожий механизм успеха — у английского конкурсного фильма «Божья коровка, улети на небо!» режиссера Кена Лоуча. Лоуч выбрал самоигральный сюжет из жизни лондонских маргиналов. Мать четверых детей от разных отцов, живущую на пособие для бедных, лишают материнских прав после того, как ее чада едва не сгорели, оставленные одни в доме. Детей забирают в интернат, мать их разыскивает, выкрадывает, параллельно рожает новых, — словом, душераздирающая история, эдакая английская «чернуха». Вряд ли стоило бы занимать ею внимание читателей. Если бы не потрясающая актриса Крисси Рок, создавшая образ настоящей драматической силы («Золотой медведь» за лучшую женскую роль). И если бы не публика, солидарная с борьбой Мэгги за права матери, — фильм имел огромный успех у фестивальных зрителей.

Давным-давно, пожалуй, со времен Московского международного начала 70-х, когда этот, как мы теперь понимаем, большой фестиваль пребывал в силе и славе, не упомню такого напора морализма, такой обоймы классных фильмов, возвращающих кинематограф и зрителя к первородным ценностям.

Не стану, однако, делать обобщений относительно кинопроцесса. Ибо мой фестивальный опыт, пусть и невеликий, убедил меня, что фильм-фест, даже такой большой и представительный, как Берлинале, — не слишком корректный материал для киноведческих концепций. В интервью журналу «Moving pictures» директор Берлинале Мориц де Хадельн сказал: «Берлинский фестиваль не имеет специализации, он скорее представляет широкий спектр всех типов кинематографа». И проци-



«Филадельфия»

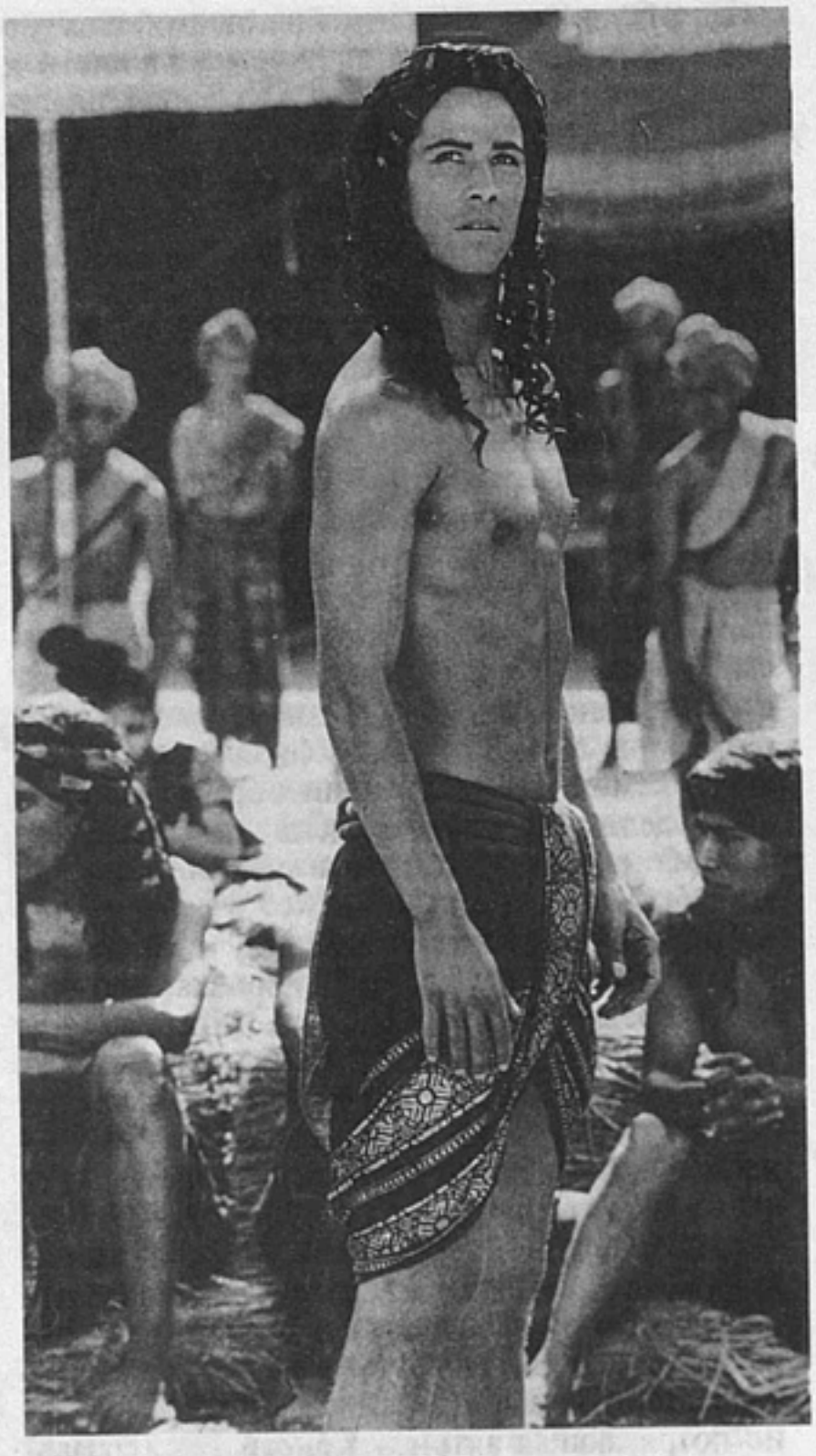
«Во имя отца»

тировал критика Гидеона Бахмана, который назвал Берлинале «оптовым» («wholesale») фестивалем в отличие от «розничных» («retail») фестивалей типа, скажем, Венецианского. Но и «оптовый» фестиваль не может претендовать на полноту картины кинопроцесса. Маргинальное в культуре не менее значимо, чем фундаментальное, и берлинский «Форум», этот фестиваль в фестивале, ориентированный на экспериментальное кино, в концептуальном плане более репрезентативен. Но раз я выбрала для себя «большой» Берлинале, то мне захотелось описать его не мудрствуя лукаво — как интеллектуальное приключение, которое и в самом деле случилось.

Так вот, достаточно изумительных по красоте английских картин — «Царства теней» Ричарда Аттенборо и «Остатка дня» Джеймса Айвори (с Энтони Хопкинсом, Деброй Уингер и Эммой Томпсон), чтобы раствориться в ощущении несокрушимости жизни и нетленности красоты, возделанной человеком в долгих трудах. Пусть язвительный аналитик Борис Парамонов и увидел в герое «Остатка дня», дворецком, жертву, бестрепетно принесенную викторианскими моралистами на алтарь этой красоты, этого качества жизни, — элегия Айвори шире сего проницательного суждения[1]. «Остаток дня» выбивается из оценочной шкалы — как сама жизнь в ее течении.

Совсем иначе «устроена» картина Кесьлёвского. В ней нет ни эпического размаха, ни ностальгии по доброму старому миру, ни морали под занавес — напротив, история в духе авантюрного романа, корнями уходящая в наше общее с Польшей социалистическое прошлое, совсем не аристократическое. Но этот польский гений, мэтр европейского кино, создал уникальную систему дистанцирования по отношению к своим сюжетам и к своим героям. Каким-то непостижимым образом он претворяет пошлость жизни в радугу параболы-притчи, парящую над его фильмами. И над бренным миром, который у Кесьлёвского всегда Божий мир и в любом случае заслуживает снисхождения.

Второй фильм его французской трилогии — вариант love story на фоне постсоциалистической Польши. Герой — дамский мастер Кароль (Збигнев Замаховский), нашедший было свое счастье на стороне, то бишь в Париже, переживает полный крах. Красавица жена (Жюли Дельпи) с ним разводится, обвинив его в импотенции, и, выйдя из Дворца правосудия Кароль, остается без копейки и без пристанища. Земляк-нищий, которого он встречает в лабиринтах подземного перехода, устраивает



«Маленький Будда»

Каролю безвизовое и бесплатное возвращение на родину в огромном кофре в багажном отсеке самолета. В аэропорту Варшавы кофр крадут барыги — в результате герой оказывается на грязной свалке, зато на родной земле. Дома и стены помогают, и Кароль, совершив выгодную спекуляцию, сказочно быстро богатеет, мечтая только об одном: вернуть Доминик. Он пробует разные варианты, пока в полном отчаянии не решается на авантюру: завещает Доминик свое состояние и симулирует собственную смерть. Из надежного укрытия он наблюдает церемонию похорон, умиляясь искренним слезам бывшей женушки. Разумеется, ночью он проникнет в ее апартаменты, и у экс-супругов вновь начнется бурный и счастливый роман. Но на другом фундаменте. Кароль берет реванш. Теперь он богатый, ему больше не нужна заграница. Придется только немного подождать с венчанием. Доминик попадает в тюрьму по обвинению в мошенничестве: ведь Кароль жив-здоров, а она ехала на его похороны и ввела в заблуждение власти.

[1] См. рецензию Б. Парамонова на фильм «Остаток дня» в этом номере.

И в беглом пересказе видно, как фильм вибрирует между правдой и вымыслом, между смехом и слезами, между жанровым и авторским дискурсом. Таков и его визуальный образ — он двоится. Польские сцены сняты в документально-прозаическом ключе, французские — в поэтическом. Пленительны рефренные кадры Доминик в белом облаке подвенечного платья, когда камера следует за ней, любуясь ее абрисом в проеме двери на границе сумрачного храма и яркого дня за его пределами. Пленительны ностальгические ритмы «Утомленного солнца»... Из чего же все-таки рождается чудо искусства? Может быть, из живого чувства на фоне скорбного бесчувствия?

Вариант love story из постсоветской действительности предлагает и Семен Аранович в «Годе Собаки». Запредельного драматизма литературный материал (сценарий С. Арановича, А. Шульгиной, В. Михайлова) скрепляет история сближения рецидивиста-уголовника и фабричной работницы не от мира сего. Режиссера, правда, не слишком занимают любовные перипетии молодого урки и его случайной подруги не первой молодости. Инна Чурикова и Игорь Скляр ведут лирическую тему соло, так и не преодолев незримой преграды между своими героями, — это единственная художественная правда, какую я извлекла из фильма. Все усилия режиссуры сосредоточены на невыносимой тяжести бытия, и здесь фильм не знал себе равных на Берлинском фесге.

Мало того, что герои изначально обездолены: Сергей — ворюга несусветный, а Вера — святая дура, почти юродивая. И встретились они на беду. Сергей зарезал мерзавца — коменданта общежития, где живет Вера, они бегут куда глаза глядят и попадают в зону радиации.

Имея опыт «Летней поездки к морю» и «Торпедоносцев», Аранович в этой работе оказался слишком документалистом и слишком реалистом. Он не использовал Зону как концептуальное пространство. Его гипнотизирует «правда жизни», и он доводит ее до упора. Конец фильма совпадает с гибелью героя: оптический прицел снайпера бесшумно вздрагивает, Сергей падает в буйные заросли радиоактивной травы.

Самое удручающее в фильме — это его правдоподобие. Эмпирику «Года Собаки» невозможно опровергнуть. Метафизика же, функционально возложенная на Веру — Чурикову, не работает. Как ни странно. Чурикова — актриса от Бога и суперпрофессионал, но и ей не по силам в одиночку противостоять банальной драматургии и шоковой режиссуре, непонятно на какого зрителя рассчитанной. Нашто зритель сыт по горло «правдой жизни», теперь он заказывает «неправду», но чтобы непременно был кайф.

Рецептов «шокового кино с кайфом» на свете немало, и кое-какие из них демонстрировал Берлинале. Выбираю тот, который, на мой взгляд, мог бы быть использован в «Годе Собаки» — в качестве рабочей модели.

Мафиози выходит на волю после очередной отсидки, сводит счеты с заклятыми друзьями, разыскивает возлюбленную, между прочим, балерину, та пытается наставить его на путь добродетели, но тщетно. Его преследует рок, и за ним гонится полиция. И все-таки, пока остается шанс уйти от погони, он не сдается. Последние десять минут преследования режиссер и актер превращают в захватывающее зрелище, завладевая нашими эмоциями безраздельно. Весь зал болел за бандита и его беременную подругу. Кое-кто смахнул слезу, когда герой испустил дух на глазах у любимой женщины.

Это я вкратце изложила очередной боевик Брайана де Пальмы «Путь Карлито» с великолепным Аль Пачино в заглавной роли. Фильм так себе, сделан «на автопилоте». Знакомые приемы, мелодраматические нажимы, неправдоподобные, зато шикарные сюжетные ходы. Но как отлажен механизм — работает, не перевести дыхание. И ведь чувства добрые пробуждает — вот в чем фокус!

«Дева Жанна. Битвы»

М. Черненко, Н. Сиривля

Из тихой страны

Наталья Сиривля. Впервые побывав в Швейцарии на фестивале в Золотурне, я была поражена не столько кинематографическими впечатлениями, сколько наблюдениями, касающимися культурной ситуации, радикально отличной от нашей.

Многое было для меня неожиданным и непонятным. То, например, сколь актуальной в космополитической, по определению, Швейцарии (где только государственных языка — целых четыре) оказалась проблема самоидентификации швейцарской национальной культуры. Неожиданным было и стремление к почве, к архаическим пластам культуры в стране, находящейся в самом центре Европы, в самом центре финансово-компьютерной постиндустриальной цивилизации.

Непонятным был зрительский ажиотаж вокруг фильмов, отнюдь не показавшихся мне самыми интересными в фестивальной программе...

Мирон Черненко. Да, вы правы. Фестиваль в Золотурне — не совсем обычный. Это даже и не фестиваль. Он называется «Filmtage» — «Дни кино». Здесь нет конкурса, нет жюри. Нет привычной «ярмарки тщеславия». Просто один раз в год в течение без малого тридцати лет в городе Золотурне проводится ритуальная акция, призванная зафиксировать и подтвердить то, что на свете существует швейцарская культура вообще и швейцарское кино — в частности. Если вы обратили внимание на номера машин, вы поняли, что публика, ежевечерне битком заполняющая четыре главных городских зала, съехалась со всей Швейцарии, из всех 26 кантонов.

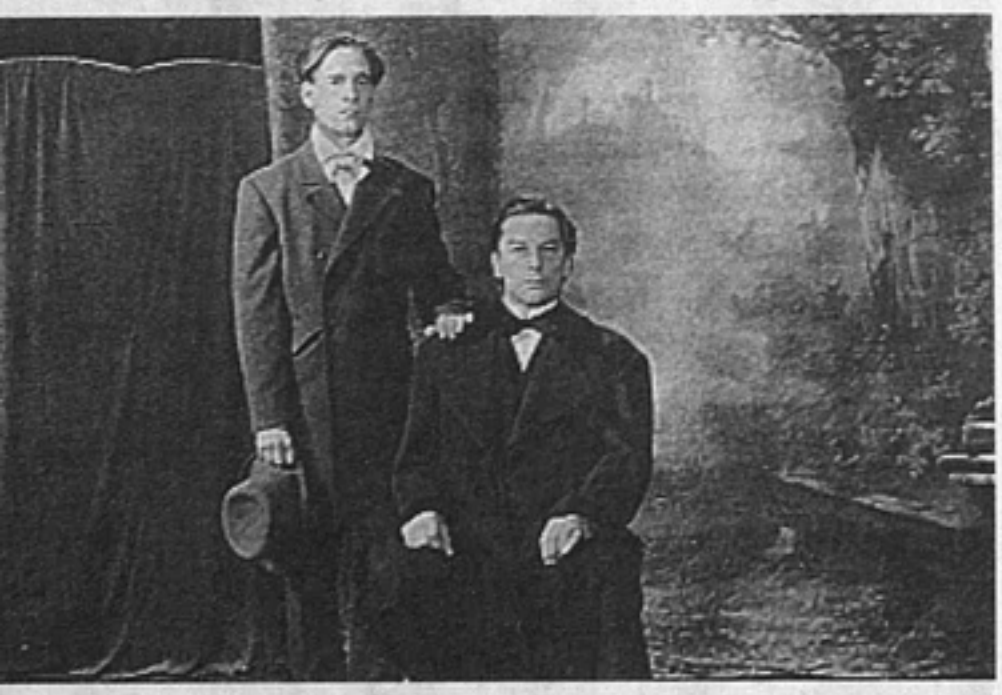
Швейцарские фильмы в обычном прокате не идут, там, как и везде в Европе, — достаточно стандартный набор модных американских картин. «Filmtage» — единственная возможность для местных интеллектуалов посмотреть разом все фильмы, снятые в Швейцарии, на швейцарские деньги или же выходцами из Швейцарии в минувшем году.

Заядлым фестивальным тусовщикам в Золотурне делать совершенно нечего. Маленький городок, почти никаких знаменитостей, пышных приемов, многолюдных сборищ, никто на тебя не обращает внимания... И в то же время там есть какая-то особая атмосфера, совершенно домашняя... Я был потрясен, когда, приехав во второй раз, я пришел в гостиницу и девушка-портье сказала мне: «Г-н Черненко, вас ждет ваша комната» — та самая комната, где я останавливался в прошлом году. В третий рез мне даже ничего не сказали, просто вручили тот же ключ. Все это проявление совершенно особой культуры, основанной на внимании к человеку и естественном стремлении к стабильности и покою.

Из иностранцев на фестиваль в Золотурне любят приезжать в основном кинематографисты из Восточной Европы, и довольно часто эти визиты заканчиваются, во всяком случае — заканчивались раньше — появлением разного рода совместных проектов.

Тем не менее «Filmtage» в Золотурне — событие, имеющее значение не столько в европейском кинематографическом, сколько в национальном культурном контексте. Этим и объясняется необычность поведения и реакций публики. Мы имеем дело с какими-то иными, не чисто зрительскими реакциями...

Н. Сиривля. Этим же, вероятно, обусловлен и преимущественный интерес фестивальной публики к документальному кино, которое выполняет функции художественной фиксации и осмысления реальных жизненных процессов. Люди как бы приходят в кино, чтобы, глядя на экран, убедиться в том, что они еще существуют, и в этом существовании есть некий, в том числе и эстетический смысл.



«Людвиг 1881»

Меня поразило обилие в документальной программе фильмов об искусстве и о людях искусства. Начиная с открывавшей фестиваль картины «Ur-Musik» («Пра-музыка») — об архаическом пении альпийских пастухов или фильма «Нерожденные для любви» — о творчестве самодеятельной художницы Сибил Нефф и кончая фильмом «Софи Таубер-Арп» — о жене знаменитого художника-авангардиста Ханса Арпа, в объектив камеры попадали различные эпохи и стили: от высокого барокко до архитектуры тоталитарного Рима; различные виды искусства: от репетиций крошечной кукольной труппы до изысканного искусства фотохудожника Тони Роу-Джонса.

Очевидно, искусство трактуется в этом кинематографе, внутри этой культуры как наиболее насыщенная, плодотворная и осмысленная форма существования, и потому процесс творчества фиксируется на пленке с поистине эпическим размахом и даже некоторым пренебрежением к законам нормального зрительского восприятия.

Фильм «Ur-Musik» режиссера Сирила Шлэпфера, потрясающий, конечно, по материалу, на полтора часа погружает нас в мир, не имеющий никакого отношения к цивилизации, где так же как сто, и двести, и триста лет назад душа человеческая изливается в гортанной, безумной песне, естественной, как крик животного, и завораживающей, как грохот водопадов; в песне, которую слушают в основном коровы, пасущиеся на горах. Но если во всяком художественном произведении, согласно заветам Аристотеля, должны быть «начало, середина и конец», то в этом фильме конца нет принципиально. Он длится и длится, когда все возможности осмысленного завершения уже упущены, и обрывается на каком-то совершенно случайном пейзажном кадре...

М. Черненко. ...Да, как будто пленка кончилась или наступило время обедать... В этом своеобразное отношение к кинематографу, к фильму — не как к произведению искусства, а как к чему-то совершенно другому... Видимо, на каком-то уровне технической и финансовой обеспеченности кинематографа элементарными средствами наступает отношение к этому занятию как к отправлению собственной жизнедеятельности кинематографиста.

Помимо картин об искусстве, в документальном разделе программы много было еще так называемых фильмов-путешествий. Швейцария, как все горные страны, — страна без горизонта, и это порождает у ее жителей амбивалентное стремление, с одной стороны — укрыться, спрятаться от всего

«Дневник леди М.»

мира, а с другой — вырваться из ограниченного, защищенного пространства, увидеть что-то далекое и чужое. Не случайно эмиграция из Щвейцарии всегда была не менее сильной, чем иммиграция в нее.

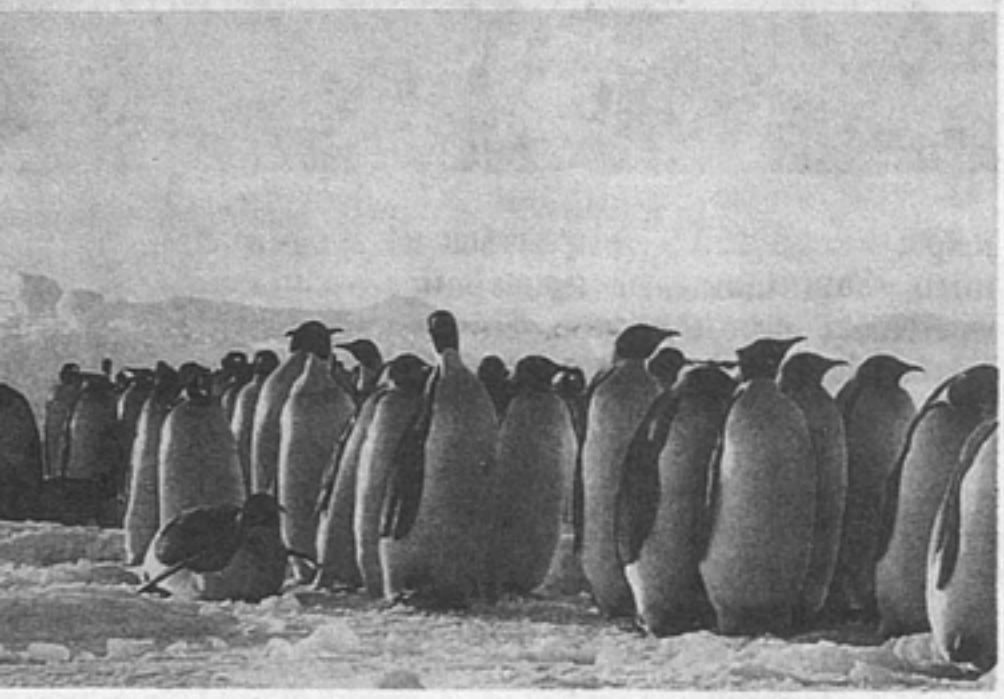
Фильмы про Камбоджу и Латинскую Америку, Африку и Италию, восхитительно красивая картина «Северное сияние», которая, будь у режиссера Питера Метлера меньше денег на пленку, была бы просто выдающимся произведением, и не менее занятная картина «Конгресс пингвинов» — о проблемах загрязнения мирового океана, из этого же ряда.

Н.Сиривля. «Конгресс пингвинов» Ганса Ульриха Шлумпфа — образец добротного научно-популярного кино, демонстрирующего пробирки, пробы льда и работу двигателей научно-исследовательского судна, оживлялся только действительно забавными съемками пингвинов, которые время от времени важно разгуливали в кадре, будто бы обсуждая экологические проблемы. Эта картина шла полтора часа в переполненном зале, который при появлении пингвинов бурно радовался, а все остальное время терпеливо смотрел на пробирки, и при этом никто не уходил...

Так же точно поразило меня грандиозное стечение народа на полнометражном документальном фильме о Сибил Нефф, когда в зале невозможно было сесть не только в кресло, но даже и на пол... Когда вслед за тем началась игровая картина под названием «Королева постели», со свободными местами проблем уже не было... У меня создалось впечатление, что игровое кино зрителей не очень интересует, что их совсем не увлекает fiction — вымышленный мир, в котором можно спрятаться от проблем повседневности. Игровое кино, номинально представленное на фестивале, было все же на периферии этой акции.

Но постараемся, тем не менее, понять, какие ситуации, проблемы и драмы лежат в основе сюжетов игровых картин...

М.Черненко. Вот «Королева постели» Габриэлы Баур — эксцентрическое произведение на тему женской эмансипации. Героиня, замученная детьми, работой и мужем, не встает с постели. День не встает, два не встает, неделю... Принимает гостей, смотрит телевизор, ест конфеты и даже в какой-то момент начинает петь. А когда несчастный муж, исчерпав все средства воздействия, решает наконец извлечь пользу из экстраординарности этой ситуации и приглашает телевидение, героиня перед объективами телекамер мирно засыпает.



«Конгресс пингвинов»

Это достаточно искусственная для швейцарского кино попытка создать клоунаду, показать события, выходящие за пределы нормального представления о жизни, ибо «нормой», по всей видимости, является сосуществование супругов, при котором они попросту не замечают друг друга.

Конфликты и ситуации в показанных на фестивале игровых фильмах носят сугубо частный, точечный характер: двое не могут пожениться, или родить ребенка, или, наоборот, не хотят, чтобы у них был ребенок, а он рождается, как в фильме «Большие неврозы»... Две девочки открывают для себя сексуальный мир взрослых в картине «Анна, Анна». В общем, неврозы в этом кино имеют преимущественно частный, индивидуальный характер, в отличие от наших неврозов, которые в значительной мере — социального и коллективного происхождения. Это кино, рисующее достаточно драматическое существование человека в мире, где никаких проблем уже не осталось, кроме экзистенциальных.

Если же художник выходит за рамки этого мира тягуче-неразрешимых психологических житейских коллизий, появляются картины, сделанные в эстетике европейского Большого романного стиля, как, например, «Зеленый Генрих» Томаса Кёрфера — экранизация классического романа швейцарского писателя Готфрида Келлера. Но и тут в общем, несмотря на эпический и постановочный размах, примерно все то же самое — семейная драма: мальчик растет без родителей, у него комплексы, в женщинах он ищет мать, а в друзьях — отца и, окончательно запутавшись в любовных и дружеских отношениях, погибает во время карнавальной дуэли...

Н.Сиривля. Меня поразило отношение к сексу в этом кино, и в этом конкретно, и вообще. Фильм начинается масштабной сценой карнавальной оргии, где все показано подробно и достаточно откровенно. Никакой цензуры — ни внешней, ни внутренней — здесь нет, и при этом складывается впечатление, что ни режиссеров, ни зрителей эта сторона жизни совершенно не волнует. Зрители, во всяком случае, имели обыкновение уходить с фильмов именно во время эротических сцен, и, я уверена, не из чувства протеста или морального негодования, им просто становилось скучно...

М.Черненко. Но ведь и секс здесь скучный, изображение его лишено какой бы то ни было страсти или хотя бы заинтересованности. Это просто часть жизни, элемент здорового распорядка дня, предмет для более или менее благородных гигиенических, психологических и т.п. размышлений. Страсти вообще нет в этом кино. Оно прохладно. Прохладно, как сама жизнь.

Н.Сиривля. Единственным исключением стал, пожалуй, «Дневник леди М.» — подлинно эротическая драма, выдвинутая на «Оскара».

М.Черненко. Ну что вы хотите? Ведь замечательная актриса Мириам Мезирес, играющая эту самую леди М., — латиноамериканка. Тут темперамент другой. Да и сам Ален Таннер — режиссер, выходящий за рамки швейцарского национального кинематографа. «Дневник леди М.» — европейское кино высокого художественного класса, может, только чуточку подуставшее... Недаром же этот фильм показывают на всех фестивалях.

В русле европейского большого стиля сделан и фильм «Людвиг 1881» Фоско и Дамиано Дубини.

Н. Сиривля. Да, поразительная вещь, этот фильм — не просто подражание, заимствование, это как бы продолжение: еще один эпизод, доснятый к фильму Висконти «Люд-

виг». Был в жизни баварского короля эпизод, когда вместе с актером Йозефом Кайнцем он путешествовал по Швейцарии, осуществляя на натуре репетиции шиллеровского «Вильгельма Телля». И вот нам показывают эту историю со всеми красотами природы и сложной механикой отношений внутри свиты путешествующего incognito монарха, которого играет тот же актер, что и у Висконти, — Хельмут Бергер.

Во всем этом чувствуется полное спокойного достоинства стремление перенести обратно на швейцарскую почву то, что в каком-то смысле было ею порождено (ведь швейцарская Италия — родовые владения семейства Висконти), создать некий «швейцарский эквивалент» знаменитого фильма.

Удивительным образом мы имеем здесь дело с провинциальной, в общем-то, культурой, которая по возрасту и глубине культурного слоя может поспорить с культурой метрополии, вернее — «метрополий», находящихся за границами ее разноязычных кантонов. Она не тянется к «чужому», она спокойно берет и воспроизводит «свое».

Это провинция в самом центре Европы, тихая заводь, которую обходят стороной политические и иные волнения. Старая и очень достойная культура, тихо дремлющая под грузом исторических воспоминаний. Систематически выбрасывая вовне разного рода «горючий материал», сегодня она являет собой яркий пример «сниженной пассионарности». Пониженная эмоциональность, преобладающее внимание к реальности, а не к вымыслу и даже отсутствие повышенного интереса к сексу — все это, как известно, — приметы психологии пожилого возраста.

Для нас, живущих в стране, культура которой не просто юна, но переживает подростковое состояние, где население пребывает в состоянии непроходящего стресса и все — от правительства до последнего нищего — находятся в плену совершенно фантастических представлений о жизни, зрелище этой культуры порождает ощущение поистине планетарного контраста.

М.Черненко. Но они действительно так и живут. В воскресенье вечером на улицах даже крупных городов не встретишь ни души... И при этом они вкалывают так, как нам и не снилось. Не случайно, когда мы приехали в Женеву, первая улица, на которой мы оказались, была улица Кальвина. Там каждая улица может быть «улицей Кальвина».

И когда меня спрашивают по возвращении: «Как там, в Швейцарии?», — я могу ответить только: «Непереносимо спокойно. Но при этом удивительно привлекательно». Не знаю, смог бы я жить в этой стране, наверное, нет, но проводить неделю в Золотурне я готов каждые полгода!

Зара Абдуллаева

Пропущенный авангард

Казалось, все шло к тому, что Кира Муратова станет в нашем кино культовой фигурой. Это как будто бы так и есть, хотя и с многочисленными оговорками: все в ней то, да не то. Никто, конечно, не оспаривает ее дара — она режиссером родилась. Но не будешь же все время об этом думать. Держит на дистанции — маня и привораживая — ее безмерный, свирепый индивидуализм, ее максималистская оригинальность, выдыхаемая ненатужно, как воздух. Наконец ее позиция. Повадки кошки, которая гуляет сама по себе. Не претендует в цеховом сообществе на роль тигра. Не расчесывает прилюдно боевые ранения. Не телеграфирует из города-героя Одессы вербальные ноты. Что, разумеется, вызывает уважение — чувство завидное, но не чета любви.

Так случилось, что муратовское полупобедное шествие в массы началось со снятых с полки полуневинных «Коротких встреч» и «Долгих проводов». Скрытый радикализм последних — чистый цирк в рамках якобы нормального кино, яростная и щемящая схватка подтекста с текстом — был во время гонений на них вряд ли внятен. А эстетическое, что гораздо опаснее социального, выпадение из кинематографического пейзажа выдавалось за мировоззренческую проруху. Судили-то за «трагическое восприятие действительности» и прочие общие места.

Гораздо позже Муратова скажет: «Может быть, крайняя степень пессимизма — это и есть оптимизм»[1]. Не объясняет ли эта сентенция неожиданную для нее самой попытку неравного романа с милиционером, нервическую тягу к «розовому неореализму», запоздалую реплику на растиражированные опыты поставангардистов?

А тогда, не дожидаясь реабилитации «Встреч» и «Проводов», Муратова готовится к смертельному прыжку. Порывает с «провинциальными мелодрамами» — так она назвала свои первые фильмы, ослепив доверчивых, как Отелло, критиков. И ставит лучший, на мой взгляд, выдающийся фильм «Познавая белый свет». Оцененный большинством голосов как «очевидная неудача» и не удостоенный даже полочного режима ввиду отсутствия состава преступления.

«Раньше меня дисквалифицировали. Мне говорили: «Пошла вон, дура, идиотка!» И вдруг — как меняется время на час — все перевернулось. Мне стали говорить: «Да ты гений! Снимай что хочешь!» Я могла принести чистый лист бумаги и сказать: «Это — сценарий!», и меня бы запустили. Это было очень странное ощущение»[2].

Когда была «дурой», перед «Серыми камнями» поставила человечнейший «Познавая белый свет». Но, как сказано в ее следующем фильме по повести Короленко «В дурном обществе», «серый камень высасывает жизнь».

Став «гением», Муратова осталась — раньше по одним причинам, теперь по другим — блистательной маргиналкой. Так и не встала визави Тарковскому. Не сбалансировала нашу любовь к крайностям. К широкому хлебосольному жесту — размаху качелей. К самой идее ритма: Цветаева — Ахматова, Лемешев — Козловский, Феллини — Висконти.

Кира Муратова, имевшая не меньше, чем Тарковский, неприятных долгих встреч с начальством, дожила до лучших времен. Но обошла все, обычно используемые, стереотипы индивидуального поведения изгоев. И пренебрегла синдромом мученицы. Наверняка не только оттого, что это безвкусно.

Экзистенциальную тему своей судьбы (и в своих фильмах) она проинтерпретировала недогматично и трезво. Сначала лирически — потом остраненно-эстетски.

Традиционному уничижению паче гордости («Мои корни в том, что я не люблю сам себя, что я себе не нравлюсь»[3], — призна-

---

«Познавая белый свет»
Автор сценария Г.Бакланов при участии К.Муратовой. Режиссер К.Муратова. Оператор Ю.Клименко. Художник А.Рудяков. Композитор и автор песен Ю.Сильвестров. Звукооператор Г.Беленький. «Ленфильм», 1978.

Редакция благодарит Госфильмофонд России за предоставленную возможность увидеть старые ленты Киры Муратовой. Отдельное спасибо — директору Госфильмофонда В.С.Малышеву.

[1] Цит. по: Божович В. Кира Муратова. М., 1988, с. 18.

[2] «Артфонарь», 1994, № 5 (20), с. 2.

[3] Цит. по сб.: О Тарковском. М., 1989, с. 366.

вался наш главный кинорежиссер) она бросила перчатку прямолинейно-гордой самозащиты: «Комплекс полноценности у меня очень развит. Я восхищаюсь тем, что у меня получается. Это моменты наивысшего удовлетворения жизнью»[4]. Проповедническому пафосу, мессианству в зоне — изощренное игровое начало, капризную волю к утверждению жизни. И лишь потом — к преодолению астенических синдромов. Самоистребляющей любви к дальнему, неспособности любить при навязчивой потребности быть

«Познавая белый свет»

любимым — испытание переогромленной любви к ближнему... На чем и надломилась, что естественно для человека сильных страстей, для режиссера с феллиниевским воображением, живущего, однако, не в средиземноморской культуре.

Непредсказуемость порывов в фильме «Познавая белый свет» — прихотливом «потоке жизни», пробуравленном на глубину многоэтажно выстроенных кадров, склеенных дерзким и плавным монтажом, музыкальным ритмом, — с течением времени иссыхает в бесплотную условность плоскостного изображения. Переизбыточность, «барочность» фактуры этого чувственного (а не чувствительного) фильма постепенно испаряется в самодостаточную беглость пальцев режиссера-виртуоза. На свой манер прекрасного, но до обиды уязвимого. Стилистические, пластические — метафорические завихрения в фильме «Познавая белый свет» превратились в «Увлеченьях» в маньеризм без берегов.

Так, между прочим, «взгляд провинциала» Феллини, автора «Сладкой жизни», окультурился в гурманский «И корабль плывет...». А скажем, А. Васильев поднялся от квазимхатовского реализма к пику своей славы в «Серсо» и, надорвавшись, сделал зигзаг в сторону: стал чуть ли не гуру от театра. В «Серсо» (как и в муратовском фильме) обманчиво бесструктурная, фрагментарная плоть разомкнутых смыслов спектакля, петляюще-

го в разных театральных системах, скреплялась снайперской — балетной — точностью. Кинематографическая оптика, тугое и летучее движение в «Серсо» имеют небанальную рифму с театральной условностью и стихийностью фильма «Познавая белый свет». И там, и тут возникала «иная структура конфликта, когда композиция словно дрожит, когда повествование состоит как бы из несоединимых мгновений». «Это поток жизни, — говорит А. Васильев, — управлять которым я учился у Феллини, прежде всего у его «Сладкой жизни». Конфликт заложен в самом потоке... В таком спектакле самое трудное для актера — действовать, ибо действия, в прямом смысле, как бы не происходит. Куда труднее для актера... на протяжении всего спектакля быть поэтом, находиться над своей жизнью, то есть на ее подмостках»[6].

«Серсо» был эстетским исповедальным

[4] «Артфонарь», 1994, № 5, с. 2.

[5] «Театр», 1983, № 4, с. 113.

[6] «Огонек», 1988, № 14, с. 25.

спектаклем «о времени и о себе». Прогремевшим, как майская гроза, на весь мир.

«Познавая белый свет» — наивный авангардный фильм, как если б породнили Пастернака с Шукшиным, — прошел мимо, как косой дождь.

Как бывают поэты с историей и поэты без истории, поэты темы и чистые лирики, Муратова — лирический режиссер с историей. Но с пропущенными фильмами.

Почти пятнадцать лет спустя после выхода этого цветаевского по темпераменту фильма М. Трофименков усмотрел в нем всего лишь предчувствие маньеризма «Перемены участи». Так в свое время шок, вызванный «Дорогой», не мог все же быть погашен критическим суждением, когда Феллини записали в «декаденты начала века». Но после «Дороги» началось новое летосчисление итальянского кино. А «Познавая белый свет» был придавлен могильными плитами замечательных «Серых камней», с которых Муратова сняла свое имя.

Анализируя влияние Росселлини на Феллини, Пазолини писал, что «любовь к реальной действительности у них обоих сильнее этой самой реальности. Их зрительно-познавательный аппарат гипертрофирован, он чудовищно расширился из-за перегрузки, стремления все увидеть и все понять. Реальный мир Росселлини и Феллини искажен из-за чрезмерной любви к реальности»[7]. Вот что хлынуло с экрана этого муратовского фильма с чересчур говорящим названием. «Познав», она освободилась от тягот и прелести своей лирической ноши. Не изжила — загнав на дно — свой романтизм.

«Я вам желаю счастья и настоящей любви! Я вам желаю счастья и настоящей любви. Коль, ты меня любишь? — Любовь — это временное увлечение. Любовь — это временное увлечение, ты же знаешь. — Я это знаю, Коля, но я не хочу этого знать». Это голос героини фильма Любы (Нина Русланова), у которой, как говорит ее любимый, «голос, как ручей». Парик, как и у З. Шарко в «Долгих проводах». Нелепое с блестками платье, как накидка из перьев у Кабирии. Взгляд, как у Василисы Прекрасной. Женственность, как у деревенской бабы. И все это не метафоры! Это ей, неистовой простушке-малярше, будет аккомпанировать инфернальная Н. Лебле с лицом петровводкинской мадонны в красном пролетарском платке, которая на строительных лесах-подмостках наденет поверх рабочей одежды романтический театральный костюм, чтобы прочитать письмо Веры Печорину: «... в твоей природе есть нечто особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное». Номер, отрепетированный в кружке художественной самодеятельности, но и вопль души. Всё вместе. И всё — в нерасчленимом единстве.

«Познавая белый свет» — это «Интервью» Муратовой о том, как делать фильм в убогой и одновременно возвышенной декорации советской стройки со всеми знакомыми реалиями из «жизни и искусства». Они запущены в лирический раствор картины режиссера-поэта, где живопись перетекает в фотографию, бытовая сценка наплывает на эстрадную интермедию, кич поставлен встык с изыском, а лубок — с гротеском... Полнота жизни в эстетической многовариантности или первозданном хаосе, облагороженном варварским сплетением узоров в шикарное лоскутное одеяло. Мир в становлении — и прежде всего на уровне режиссерского эксперимента с «новоязом» кино. Муратова пустилась возводить свою Утопию, свой приватный Дом кино с энергией первопроходца, будто забывшего, что можно оглянуться назад. Или знавшего (знавшей), что, оглянувшись, останешься ни с чем.

«Познавая белый свет» — это драмбалет о соре, из которого сквозь сюжет прорастает поэтика фильма, вариации миманса, па-де-труа главных героев. Это метафора самого процесса творения из ничего — на разбитой дороге, в чистом поле.

Параллельные «процессы шли» и в соседних искусствах. Так, о живописи семидесятников А. Якимович писал, что «из прозы жизни, из суровой реальности герои изъяты и поселены в тихой заводи безоблачного бытия... постоянно мечтают, даже лучше грезят, причем едва ли не где угодно — на улице и в музее, на берегу моря и на стройке»[8]. Муратова не случайно выбрала стройку и грезы любви, которую «на заводах не делают». Она соединила кадры-строфы, микрокатастрофы лирических состояний. Живописные цезуры и примитивистские коллажи. Соцартистские фотографии и театральные мизансцены. Ну, например, портрет завода, загадочного, как конструктивистский за́мок, или хоровод мотыльков вокруг фонаря, кружащихся, подобно снегу, в ночном летнем воздухе.

В этом фильме реальность происходящего

---

[7] Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968, с. 94.

[8] Якимович А. Образы искусства молодых. — «Искусство», 1982, № 2, с. 12.

постоянно переключается в другие измерения, отпечатывая на «стеклах вечности» то, что пересказу неподвластно. Это и лицо Любы, буквально плывущее в эфире. И стоп-кадр Любы в фате на белом коне, на который из окна избы — из мечты, издалека — глядит Люба со своим суженым. Это Гурченко, сначала мелькнувшая на огромной щитовой фотографии близ местного клуба в роли из «Старых стен», а потом, как Незнакомка, встретившаяся героям на дороге...

Муратова спрессовывает настоящее и будущее в пространстве рифмованных ассоциаций между сном и явью. Ее сказка сказок разыгрывается актерами, исполняющими по ту сторону экрана одновременно и роль зрителей. Они, к примеру, обживают перенасыщенный интерьер вагончика-бытовки, который то ли напоминает сценическую установку бытового театра, то ли является метафорой новой, еще не отрефлектированной вещественности. Они наблюдают из окна недостроенного дома, как из ложи, за сценой любовной перепалки на дальнем плане, но комментируют ее с простосердечием галерки.

Муратова совмещает эпизоды картины по принципу несходства, придавая каждому из них внебытовую призрачность, общежитейский и многослойный смысл.

Сюжет здесь течет, как река, от истоков к устью. От знакомства — к загсу. Но перед счастливым финалом Муратова вдруг делает вираж. На пустыре перед новостройкой выставлены железные кровати. Прутья спинок — точь-в-точь кладбищенская ограда, а от праздничных цветов веет могильным сиротством. Предсвадебное интермеццо. Разбивается зеркало. В его осколках отражаются лица «молодых», фотографический двойной портрет. Из тех, что висят в деревенском доме, из тех, что помещают на памятниках. Товарки солистов фильма плачут от радости так, словно провожают жениха с невестой в последний путь...

Муратова одухотворяет вещный мир картины, ее земную небанальную фактуру. Грузовики здесь — действующие лица — дышат как живые. Подают голос — ревут, как хор плакальщиц, при безмолвном и бурном выяснении отношений героини Н. Лебле с ее возлюбленным. Но — при смене мизансцены, в следующем эпизоде — беззвучно, выключив мотор, покидают одинокую фигуру на обочине... Или ночью вперяют свои жаркие глазницы-фары в Любу на свидании — так ее принц (под видом шофера) признается в любви.

Грузовики здесь, как и полагается, прорабы стройки, но еще и театральные фуры, которые выдвигают героев на авансцену кадра. Они же очерчивают рамку камерного пространства, когда сквозь ветровое стекло просвечивает «большой мир», проносящийся мимо.

Здесь комсомольская свадьба снята как феллиниевская фреска сладкой жизни товарищей невест и товарищей женихов, у которых под ногами уже болтаются дети. Снята дробно и обобщенно — с воздушными гимнастами, патетикой, кичем и горечью. В повторах-деталях и на общем плане. В скрещеньях рук, поцелуев и взглядов.

Здесь девочки-двойняшки, новобранцы стройки, лилипутки цирка то играют роль отличниц производства, сошедших с обложки «Огонька», то ведут себя как мастерицы лацци.

Здесь настоящие искры сварки у новой кирпичной стены воздействуют на зрителя как чудо реквизитного снега в «Кампьелло» Стрелера, как тайная непредсказуемость натурального задника новой Таганки.

Безудержная эмоциональность фильма, щепетильно остраненная Муратовой эстетическими эффектами, свидетельствует о неподдельном демократизме ее утонченного искусства. Так плебейская мощь экспериментального искусства Феллини обостряет лирическую подоплеку его дарования.

О том, как существуют в этом фильме актеры, надо было бы писать отдельное сочинение. Пылкое и сверхосторожное, чтобы не сдуть пыльцу с Руслановой, надевшей угловатую просторную роль, как цельнокроенное платье без швов, с изяществом вахтанговки, выпускницы «Щуки». Чтобы не покоробить нездешнюю проникновенность Сергея Попова (напомню — в роли шофера), зоркого и деликатного, как князь Мышкин. Чтобы не нарушить рискованного равновесия Алексея Жаркова, клоуна-канатоходца. И скульптурную пластику Натальи Лебле, достойную героинь античного театра, площадного балагана и немого кино.

Героиня Нины Руслановой знала, но отказывалась верить в то, что любовь — временное увлечение. Кире Муратовой понадобилось снять еще один вызывающий фильм про любовь — «Среди серых камней». Но совсем в ином регистре. «Любить трудно. Любить трудно... И наконец несправедливо... — А почему так хочется пирожного, а потом так противно? — Любовь и ненависть умножают несправедливости и без того несправедливого мира».

Вот в чем состоит подлинный бытийный конфликт муратовского прозрения. Нескромное обаяние ее эстетических деформаций.

Юрий Норштейн

Метафоры

Анастасии Кимоновне С.

Трудно раскрутить уже свитый клубок фильма. Он как клубок колючей проволоки: возьмешь в руки — как раз и окровавишься.

Медленно разворачиваешь то, что проносилось мгновенно... Наверное, это было соединение каких-то микроисторий, молекулярных эпизодов, метафор, которые переливались, жили в тебе все время. Как тот, например, не родившийся на свет маленький эпизодик, где поэт разрывал лист и пускал по ветру клочки бумаги, горящие в «костре немыслимой любви»... В этом эпизоде была для меня сконцентрирована вся судьба Маяковского.

А может, так хотели уплотниться в кинокадре какие-то строчки. «...Подвожу я итоги воспоминаньям своим и курю, присев на пороге. Ветер уносит дым...» (Карлос Луис Лопес).

Сквозь дымку светит солнце, и воздух становится материальным, потому что лучи света попадают в этот дым.

«Сказка сказок» началась для меня еще до предшествовавших ей фильмов. Мы уехали из Марьиной рощи в новый район Беляево. Дома там построены на месте старых деревенских, еще оставались какие-то почти невидимые очертания огородов, пустыри, одичавшие яблони, груши. И там рос тополь. Через прогнившую, постепенно превращающуюся в навоз сердцевину он пустил корень сам в себя. Насыщал себя своими собственными соками и ускорял свою гибель. И это дерево неожиданно возвратило меня в мой прежний двор и старый дом.

Представился дом — разодранный, весь впитавший в себя время. Жизнь в нем была долгая, и вдруг все получили ордера и должны были навсегда разъехаться. И привиделось, что прежде чем это случится, соберутся вместе все, кто когда-либо жил в этом доме. Будет теплый осенний день, когда солнце еще греет. Из дома вынесут столы, вытащат из коридоров свои тумбочки серые, синие, со спекшейся клеенкой, со следами ножей, горячих сковородок, с ожогами утюгов... Расставят их во дворе и накроют одной большой белой скатертью. И наравне с живыми за столом возникнут тени покойных. И завяжется разговор. Сначала ностальгический, а потом, по мере возбуждения, все более громкий, постепенно переходящий в склоку... Крики, утихомиривание друг друга... И из разговоров, воспоминаний будет складываться история, постепенно обнажающая жизнь дома.

Но вдруг все разом обрывается, разъезжаются со двора машины, и наступает тишина. Белая скатерть с остатками еды виснет со столов.

А мы стоим и смотрим в это пустое уже пространство двора. Поднимается ветер, и деревья начинают отдавать свою листву, засыпают двор по горло. Скатерть взметнется со стола, а вслед за ней и эти тумбочки, улица. Мы увидим, как улица в Марьиной роще вздымается, загораясь с одного края, и исчезает в небесном пространстве.

Тумбочки, белая скатерть, дерево обгоревшее, швейная машинка, как колыбелька... Потом появился Волчок.

Но мы долго не могли придумать, откуда у Волчка ребеночек, пока однажды Петрушевская не предложила появить его из рукописи Поэта.

И был Волчок, бегущий по лесу с ребеночком. Уносящий в лес этот сверток светящийся, этот свернутый кусок света, который превращается в ребенка. Как чистый листок на столе поэта, светящийся, как светился в детстве тот мир за дверным проемом. Для меня это было одно — белый лист на столе и дверной проем, этот кусок света в конце темного коридора. Свет, который необходимо как бы вынянчить в себе...

Мне нравился этот коридор с осыпавшейся штукатуркой, с вылезшей наружу дранкой. Его хотелось снять. Я чувствовал, что на подоконнике должно стоять подсолнечное масло... Иногда казалось, что нужно построить декорацию, восстановив в подробностях даже то, что было скрыто за дверью... Это все, наверное, странно, потому что меньше всего мультипликация когда-либо об этом думала.

Когда оглянешься в прошедшее время, начинаешь вдруг понимать, что тот мир, где ты жил, уходит навсегда и ты никогда туда

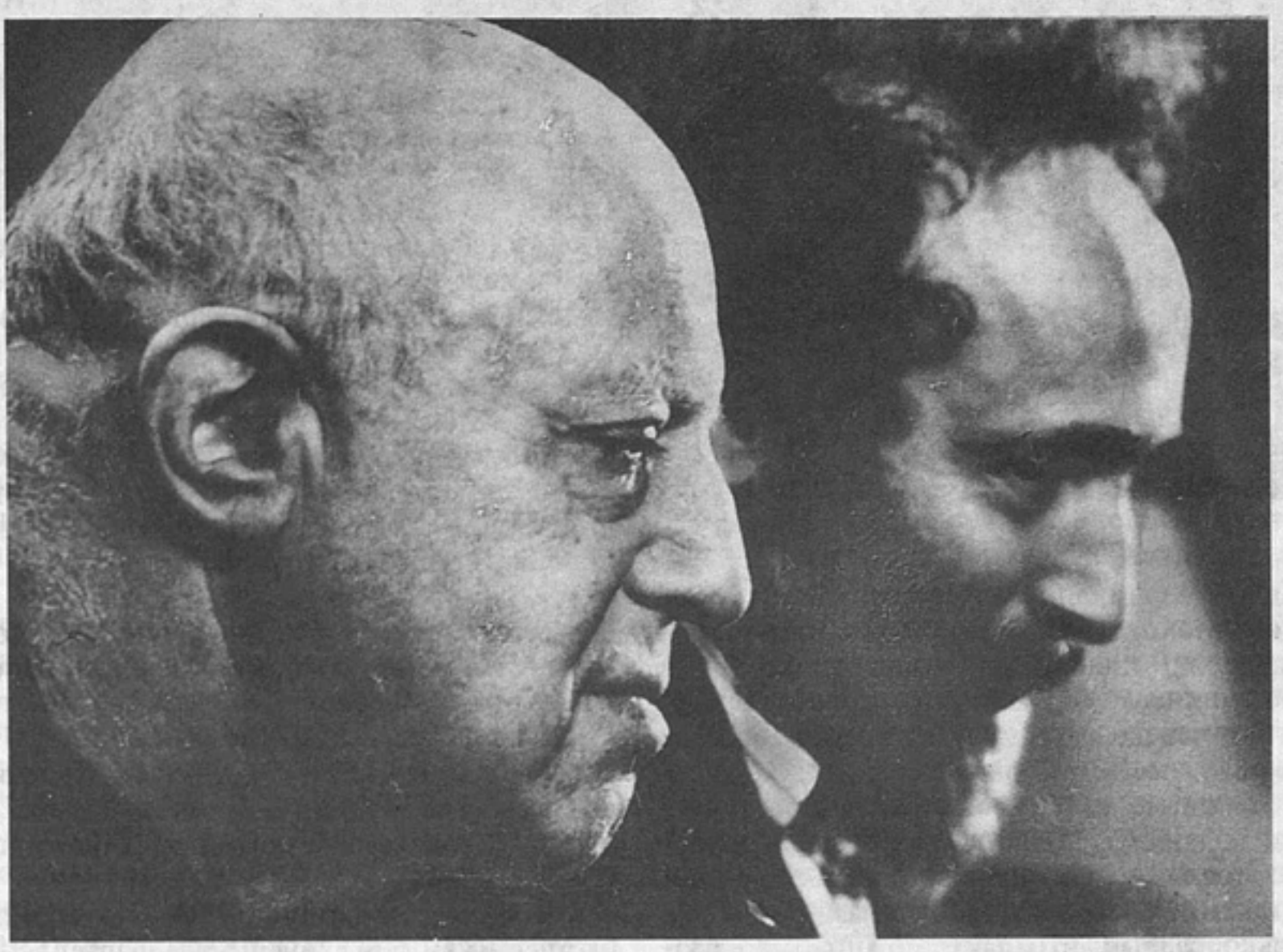
Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1994, № 7.

не вернешься. Это ощущение непереносимо. Хочется забросить туда сети и захватить все, чтобы оно жило вместе с тобой. Чтобы можно было снова ощутить запах опилок в старом сарае, запах травы и нагретого полдня...

Вдруг почувствовал, что фильм не может развиваться так, как было записано в сценарии. Кризис наступил не просто жесточайший — мне хотелось не жить.

Я был дома один. Шла гроза. Окна остались открыты, и я уснул под самым окном, уткнувшись лицом в подушку. И то ли оттого, что гроза бушевала, то ли от какого-то внутреннего напряжения... Мне приснилось, будто лечу над землей, над перелеском с редкими березами, а из моей груди со страшной, невероятной скоростью протягиваются к земле жгуты молний, они летят к земле, а там, внизу, бегут люди. Отчетливо вижу, как на зеленой от вспышек траве дрожат тени бегущих, молнии жалят людей, и в сознании ужас, что молнии убьют их, и сразу же другое: «А почему не жжет грудь, если оттуда вырывается плотный жгут огня?..» Проснувшись, долго не мог прийти в себя; за окном ветер шатал деревья, сверкали молнии. А потом приехал на дачу, сел и буквально в одно мгновение увидел зимний эпизод.

Потом, когда я стал разматывать его в памяти, обнаружились его корни. Когда готовился сценарий, я рассказывал что-то Людмиле Петрушевской, с которой мы его писали, рисовал что-то. Она слушала и тоже рассказывала. Однажды вспомнила небольшой эпизод, в котором участвовали яблоко, мальчик и двое немолодых уже людей. Это было в метро. Мальчик грыз яблоко, он был сам по себе. А пара возвращалась откуда-то, и мужчина был после жестокого хмеля, а женщина ругала его, плакала. И Люся сказала: «Я так смотрела на них в упор, что на следующей остановке женщина подхватила мужа под руку и выскочила из вагона. А мальчик продолжал грызть яблоко». И добавила: «Это тебе, Юра, про жизнь...»



М.Меерович и Ю.Норштейн

Какими-то причудливыми путями это пришло в фильм. А может, я просто любил смотреть на деревья, на ворон... Особенно когда идет снег и вороны так слегка, лениво переговариваются. А снег мягкий, теплый. Они иногда только встряхиваются, и снег сыплется с ветвей. Или какая-нибудь, как в коммуналке, вдруг скажет: «Дура ты, дура!» И снова тишина.

Когда этот эпизод был снят, стало ясно, где ядро фильма, его силовые линии. Важно найти такую живую клетку. И если она истинная — она начинает обрастать живой ма-

терией уже без твоего участия. Нужно только не мешать.

Я не знал, что будет такой финал. Что будет дом, облитый дождем, занесенный снегом... Дерево. Дома за мостом и блеск камней под дождем. Что пронесется поезд, оставляя за собой дым, погаснет над мостом вечер и одиноко останется гореть желтый фонарь.

Ф.Ярбусова

Кадры возникали спонтанно, выскакивали непонятно откуда. Очень долго рисовались раскадровки к сцене на танцплощадке. И все было лишнее. Я чувствовал, что очень важно, как освещено время, то есть какой свет оно рождало. Мне почему-то кажется, что в шестидесятые годы света, солнечного света было больше. А после войны было сумеречно. Стояли деревянные столбы с мокрыми подтеками, светились слабые лампочки, настолько слабые, что даже можно было разглядеть нить...

Как-то вечером, возвращаясь в деревню, где мы снимали дачу, я увидел женщину. Было очень темно. И стоял фонарный столб с одинокой лампочкой. И вот я вижу, как женщина вошла на мгновение в круг света и... вновь скрылась в темноте. Эпизод разом решился.

Одно цеплялось за другое. Неподалеку от нашего дома был парк. В нем росли столетние липы. Я любил на них смотреть, когда они зацветают. Но мне нравилось туда ходить и потому, что в парке был тир. И вдруг вспомнились эти фигурки в тире. Представилось, что танцплощадка в фильме — это тир, все тут на заклание — жертвы. И их нужно рисовать, как те обшарпанные, в выщербленках, оспинках от пулек фигурки в тире, которые легко кувыркаются и падают, как убитые.

Казалось, что этот эпизод, когда все летит как в пропасть... что его нужно успокоить. Увести почти в ничто. В тишину. Которая имеет и свой звук, и свою плотность, как вода в пруду. Тишина продолжает звучать в паузе, продлеваясь ровно столько, сколько накопила предыдущая энергия. И никакими законами этого не объяснишь.

И музыка — она как бы входила в состав штриха, она расчеркивала глубину кадра, чтобы, разом сняв шершавую фактуру, матово раствориться в медлительной глубине гобоя.

Сейчас, рассматривая фотографии Меерович[1], композитора, с которым мы сделали все фильмы, поражаюсь красоте его уха. Какой мощный аппарат, какая чуткая антенна! Казалось, приникни к его уху — и услышишь музыку, дремлющую в его могучей голове. Ему пошла бы грубая одежда доминиканского монаха, подпоясанная вервием, с откинутым жестким капюшоном. А он ходил в тесном пиджаке, против которого бунтовало его полное тело. Его маленькие ручки заставляли рояль буквально содрогаться. Он к роялю-то подходил, как подходит к штанге атлет — потряхивая кистями рук, хотя более далекого от спорта человека трудно представить. Как и трудно представить, что его уже нет и я больше никогда не услышу ночной звонок и голос: «С вами говорит ваш придворный композитор Меерович-Данченко. Юра, пора наконец начать». Мир его душе.

Теперь мне всегда будет казаться, что он ушел следом за длинной тенью Волчка, по слепящему от солнца коридору старого дома, туда — в свет.

А старый дом останется звучать скрипичными гаммами, бесконечными фортепьянными этюдами, разыгрываемыми за занавеской, и криками мамы: «Дети, домой!..»

Дом в фильме складывался из нескольких слоев целлулоида. Один слой — грубый, сверху — тоньше, потом еще тоньше. В результате изображение становилось насыщенным, постепенно доходило до состояния, когда стены уже кажутся нерукотворными и как будто дышат.

Я говорил Франческе[2]: нужно посадить в

---

[1] Михаил Александрович Меерович (1920—1993) написал музыку к фильмам Ю.Норштейна «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане» и частично к «Шинели». — *Ред.*

[2] Франческа Ярбусова — художник фильмов Ю.Норштейна «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок», «Шинель». Художник-постановщик фильмов «Белая шкурка», «Пластилиновый ежик», «Мальчик и мячик» и др. — *Ред.*

кадре такие цветы, чтобы ночью они пахли. Она подбирала цветы, дикие травы для кадра так же, как Медея «сбирала травы волшебные, чтоб юность возвратить Язону старику». Горькая полынь среди ржавого железа, нежная мелкая гвоздика... заброшенные палисадники с увядшими золотыми шарами. Вряд ли на студии «Союзмультфильм» найдется еще художник, так хорошо знающий природу, как она. Кинокадр настаивался, как домашняя наливка. Здесь должно быть царапанное, а здесь — мягкое. Это локтем сделай. А здесь — гиперреальное, капля дождя на тонкой ветке. Ощущение кадра на кончике пальца. Не могу объяснить, почему, когда летит лист по косогору, я хочу видеть пространство, исцарапанное линиями. Но мне нужно материализовать воздух. Когда, как у Гоголя, «гремит и становится ветром разорванный в куски воздух». Материализация пространства — это вообще сущность пластических искусств XX века. Лучи пространства, пересекаясь друг с другом, образуют узловые энергии. Таков «Портрет Воллара» Пикассо, таковы натюрморты. Невидимая энергия делается видимой. Без этого вряд ли впрыгнуло бы в голову желание биться над материальной энергией кинокадра.

Мы не знаем силы штриха.

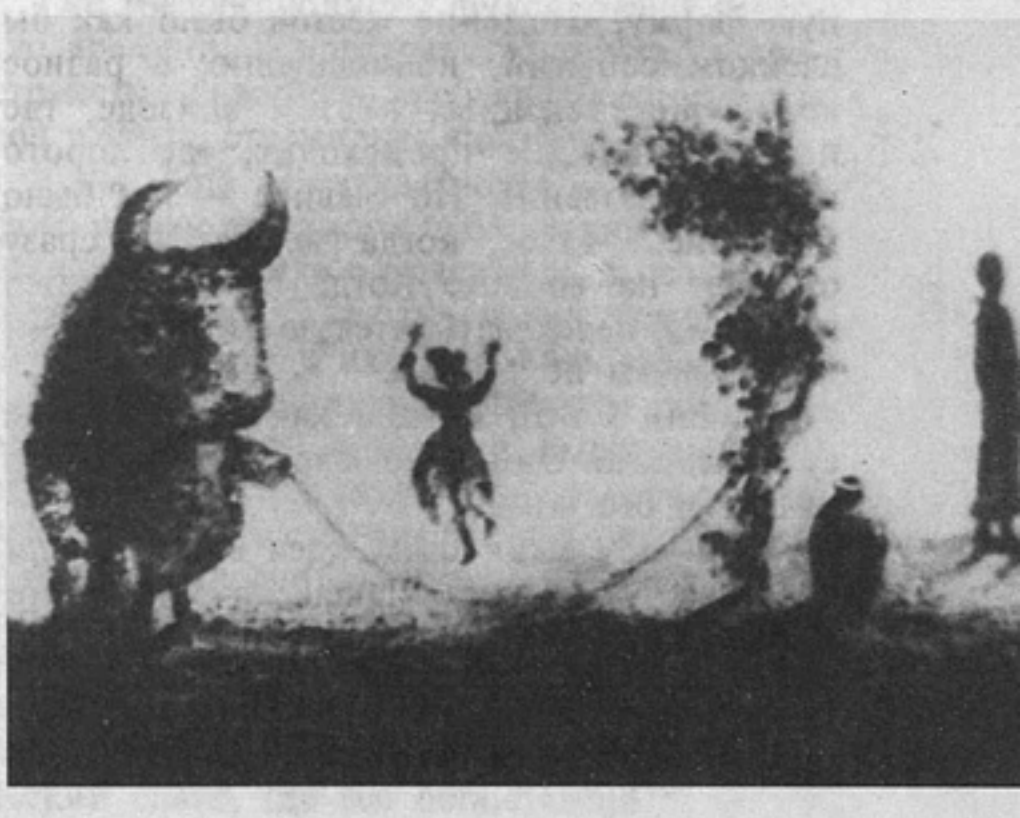
Ребенок изображает дождь линиями, солнце распускает в лучи... Очевидно, и в мультипликационном кадре должна быть такая ребячливость.

Может быть, сложность работы с художником связана с тем, что я достаточно ясно представляю себе кинокадр. Всегда идет как бы подробный поиск изобразительных условий, которые точно отражали бы неизобразимые — абстрактные — свойства кадра. С одной стороны — звучание цвета, запахов, звуков; с другой стороны — изображение мечется, все время находится в постоянных вздрагиваниях, волнениях, на грани неравновесия.

На «Сказке сказок» для меня преобразилось понятие времени. Его течение в мультипликации и так куда более сгущено, чем в игровом кино. Складывая фразу из крошечных кадриков — фаз движения, необходимо быть экономным, как в поэзии. А «Сказка...» состояла из нескольких слоев — драматургических линий, которые мне хотелось свести к одной общей теме. К теме, которая развивается вообще вне времени.

«Сколько пленки заряжать?» — «Метров пятьдесят». — «Заряжу полную кассету». Разговор между кинооператором и режиссером после того, как, сняв сцену в семнадцать метров, мы убедились в ее полной ничтожности. Хотя по событиям все было выполнено абсолютно грамотно.

В итоге снимать надо было, как Бог на душу положит. Предварительные расчеты не совпадали с результатом. Время в мультипликации обрастало другими приметами. В черноте павильона горизонтальный экран выстроенной сцены светился и выводил за пределы съемочного поля к берегу, где хрустела галька под подошвами путника и пролегала белая дорога среди холмов. В сущности перед горизонтом съемочного станка мы с кинооператором оба были новички. Но



я ни разу не услышал от Игоря[3], что невозможно снять пригрезившееся. Сцена сделалась такой, какой «хотела быть» (слова Лорки). Ее метраж точно вписался в прелюдию Баха. Никакая сила не заставит течь мед быстрее. Из контрабаса не извлечь беглости скрипки. Первые штрихи кадра прокладывают путь к кадру-инструменту. Нам бы самим распознать, какой это инструмент, чтобы вложенный ритм соответствовал внутренней конструкции нами же сочиняемого, небывалого еще в мире инструмента.

П.Пикассо. «Портрет Воллара»

Из контрабаса не извлечь беглости скрипки, и мед из бутылки не потечет быстрее...

У поэта Мартынова: «Иду я по этому миру и хочу отыскать эту лиру или, как он зовется там ныне, инструмент для прикосновения пальцев, трепетных от вдохновенья».

Длинный эпизод фильма под названием «Вечность» делался под давлением такого вот настроения, когда каждый момент абсолютен, каждый жест — вдохновенен. Хотя... все состоит из очень простых вещей: Поэт вертит в руках ручку, покусывает палец, стоит, засунув руки в карманы, оглядываясь по сторонам... Каждое движение укладывалось в какую-то музыкальную форму, сложение жестов было как бы слепком событий, происшедших в разное время, но сведенных в этом эпизоде, где почти ничего не происходит, где дорого каждое мгновение. Но главное — там было молчание... Такое, когда человек не сразу отвечает на вопрос. Когда беседа тянется медленно, перекладывается долгими паузами и эти паузы не тяготят.

Времени в этом эпизоде как бы вообще не существовало. Оно стало шарообразным. Без начала и без конца.

Когда-то у меня была идея снять фильм по рассказу Людвига Ашкенази «Брут». Это несколько сентиментальная история про овчарку, у которой была красивая, добрая хозяйка. Во время войны хозяйка оказалась в концлагере, а всех овчарок в городе немцы забрали на обучение. И вот однажды в лагере на эту девушку бросилась собака, и от испуга, от разрыва сердца она умерла на месте. И пес, вдруг узнав свою прежнюю хозяйку, сел рядом с ней и стал ждать те самые пончики, которыми она его всегда кормила.

Мне отчетливо виделся кадр смерти девушки. Мы непременно должны были узнать ее, понять, что это именно она. И появилась деталь — платочек, черная труба и черный, почти геометрически правильным треугольником уходящий вверх дым. И в этот дым улетает белый платок...

И еще там должен был быть эпизод, который я называл «Детство Брута», — в нем было бы счастье необычайное: петух горластый, квохтанье кур, цыплячий двор, где появился этот щенок на разъезжающихся лапах, дети... — эпизод, насыщенный ласковостью детской улыбки, пухом цыпленка.

И неожиданно он отозвался в «Сказке сказок» — в том длинном светлом эпизоде «На берегу». Ушло большое количество бытовых деталей, и он перешел в иные категории, как бы возвысился. Идет путник, его приглашают к столу, кошка смотрит в море, в море плавает рыба... Нет ничего сверхсобытийного. А на самом деле для меня эта несобытийность оказывается гораздо более сильной и грандиозной, чем постоянная резкая смена событий, дразнящая слух, зрение, но мало что строящая в душе.

В то время одной из моих настольных книг была исповедь Марка Аврелия «Наедине с собой». Поразительно: человек, вознесенный на абсолютно недосягаемую вершину власти, царивший над половиной Европы, писал о трещинке на черном хлебе, о ползущем по корке муравье. Он не был способен изменить нравы, потому что не мог вступать в конфликт со своим временем. Единственное,

[3] Игорь Скидан-Босин, оператор «Сказки сказок». — *Ред.*

что он мог себе позволить, — это не смотреть на арену во время гладиаторских боев.

Еще были Уолт Уитмен с его замечательной книгой «Листья травы» и Генри Торо с его «Жизнью в лесу». Я просто жил, как живешь в каждой хорошей книге, вместе с Генри Торо на берегу Уолдена, заходил к нему в избушку, листал книги на его столе, тетрадку, где он рисовал следы зверей, встреченных в зимнем лесу. И мне это нравилось. Было доказательством того, что человек может быть счастлив без комфортного объедания.

И когда делался светлый финальный эпизод «Сказки...», я невольно вспоминал о прочитанном. Он сплетался, скручивался, как жгут, из этих впечатлений. Примешивались изобразительные впечатления — оставившие во мне память рисунки Пикассо, Пушкина... и свет, который шел от пушкинских рукописей, увиденных однажды.

Появился Поэт — персонаж, которого было чрезвычайно сложно сделать. Мы брали фотографии и портреты разных поэтов. Пабло Неруды, Лорки, Мандельштама, Маяковского... Спустя несколько лет увидел фотографию Гумилева и поразился сходству с нашим Поэтом. Вдруг увидел жест, почти точно повторенный почти семьдесят лет назад. Тот же абрис головы, припухшие веки и выразительный рот. Такое впечатление, что у поэтов на губах замирает звук. Как будто они пробуют слово воздухом.

В «Сказке сказок» мы не успели сделать несколько эпизодов, которые были очень важны. В особенности один — те «бесовские огни», как я про себя это называю. Это когда сквозь туман, сквозь дым и осеннюю влагу пробиваются костры окон новых районов.

К.Малевич. «Точильщик»

Н.Гончарова. «Велосипедисты»

Их свет расплывается в тумане. И уже не видно реальности...

К сожалению, я видел всего лишь хорошие репродукции фресок пещер Альтамира и Ляско. Похоже, изображение делалось по контуру коптящей головешкой. Видны даже пятна этой густой маслянистой копоти. А эффект поразительный! Огромные звери бредут по всему своду пещеры, отовсюду — сбоку, сверху...

Когда эти фрески были открыты, искусствоведы решили, что перед ними мистификация, настолько это по стилю, по простоте, по ясности взгляда было сравнимо с поисками в живописи в начале XX века. Мультипликация и родилась в поле этих поисков. В попытках вобрать время как реальную физическую величину, соединить изображение и время.

Уже импрессионисты фиксировали качество времени. В пространстве холста, в пространстве живописи, требующей многих часов работы, стремились поймать мгновение.

У Ван Гога «Звездная ночь» — это как бы фотография звездного неба, каким оно выглядит при съемке с выдержкой в несколько десятков секунд. Звезды словно чиркают по небу. В XX веке Пикассо и Брак стали придавать живописному изображению объем не за счет иллюзии объема, а имитируя саму эту возможность рассмотреть предмет со всех сторон, как рассматривают его скульпторы. Как бы поворачивая, вращая предмет перед нами, делали почти геометрическую его развертку. Буквально цитировали время в плоскости холста. Создавали эффект движения там, где оно не может произойти как физический сдвиг, где все остановлено.

Паоло Учелло.
«Битва при Сан-Романо»
(1935 — 1936)

Наталья Гончарова в «Велосипедистах» делает почти мультипликационный цикл кручения педалей. Но это не просто передача движения — это попытка овеществить саму его материю, рассмотреть, из чего, собственно, оно составляется.

У Малевича в «Точильщике» движение разъято, чтобы создать большее напряжение, отяжелить каждый мельчайший его момент. Чтобы как на ладони почувствовать его вещественность. И именно эти наслоения моментов движения создают ощущение времени.

Паоло Учелло строил композицию и движение, как бы расфазовывая одну фигуру. Если его фигуры снять покадрово одну за другой, мы получим кинематографический эффект. Пофазовое движение развивалось не только в горизонтальном направлении, но и в перспективу.

В одной из композиций для передачи силы удара копья он соединяет в единое целое

две фигуры так, что элементы одной являются внутренними линиями другой. На наших глазах происходит эффект двойной экспозиции. Но самый трезвый, не испытавший хмеля фантазии реалист не заподозрит его ни в какой мистике. Какая геометрия питала его чудную голову, сказать не берусь, но то, что он понял движение как ряд отдельных конечных моментов, — очевидно.

Но... и паровой двигатель был изобретен чуть ли не в Древней Греции, а вертолет — Леонардо да Винчи. И должно было пройти несколько столетий, чтобы время догнало интеллект изобретателей.

Мультипликация, конечно, может обойтись без Паоло Учелло, как, наверное, и без опоры на открытия в пластике XX века. Но в этом случае она, как самонадеянное искусство, никогда не будет владеть интеллектуальной силой общей культуры.

У Сальвадора Дали связь форм и зримой материи еще более причудлива и неожиданна. В живописи он добивался эффектов, которые, казалось бы, можно получить лишь на пленке, ловя движение в пространстве одной двадцать четвертой части секунды.

Он искал условия для материального воплощения времени. Для развития его как перехода из одного качества в другое, для накопления энергии. И когда времени уже некуда было деваться, оно уходило в метафору.

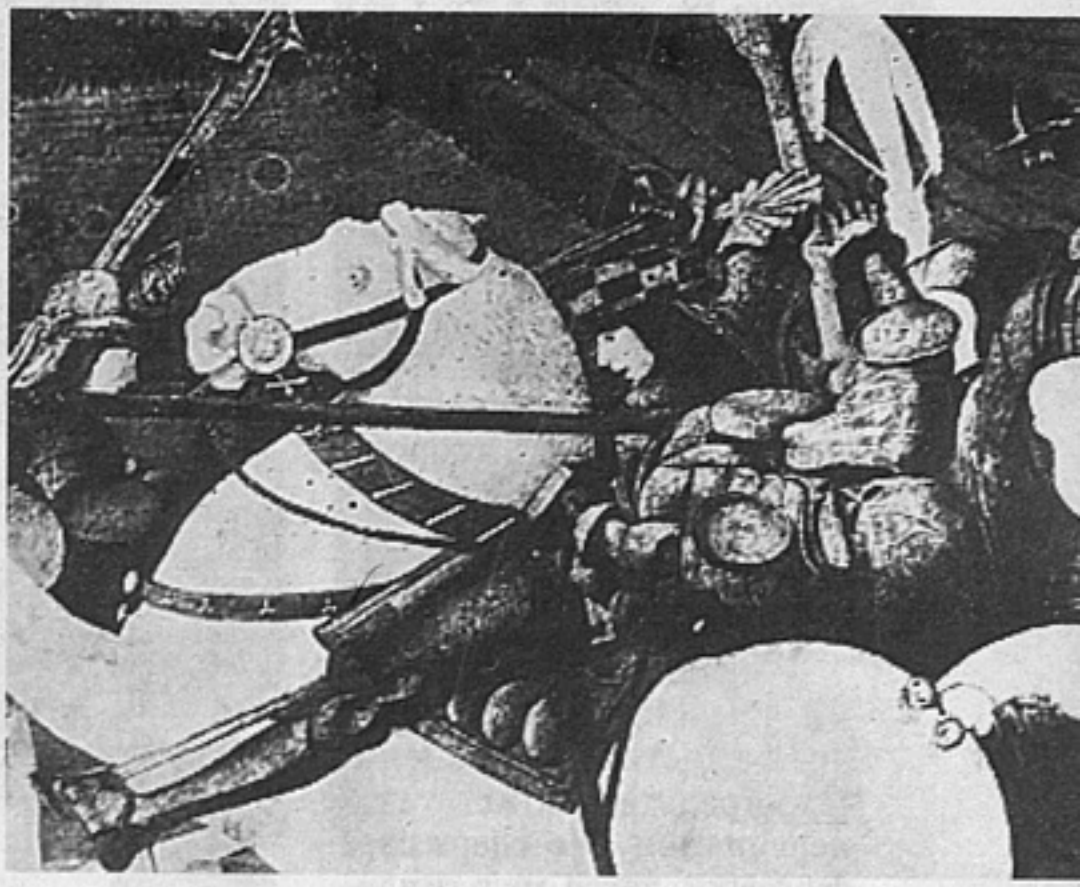
Можно вспомнить его знаменитую «Секунду до пробуждения от полета шмеля вокруг граната». Образ мгновенный. Возникший, видимо, в тот самый момент, когда звук коснулся уха. Но в этом тонком зазоре мелькнул гигантский нарыв времени. Произошла материализация. Звук как бы получил свою материальную опору и превратился в изображение. Изображение обретает логику, как только его начинаешь читать последовательно.

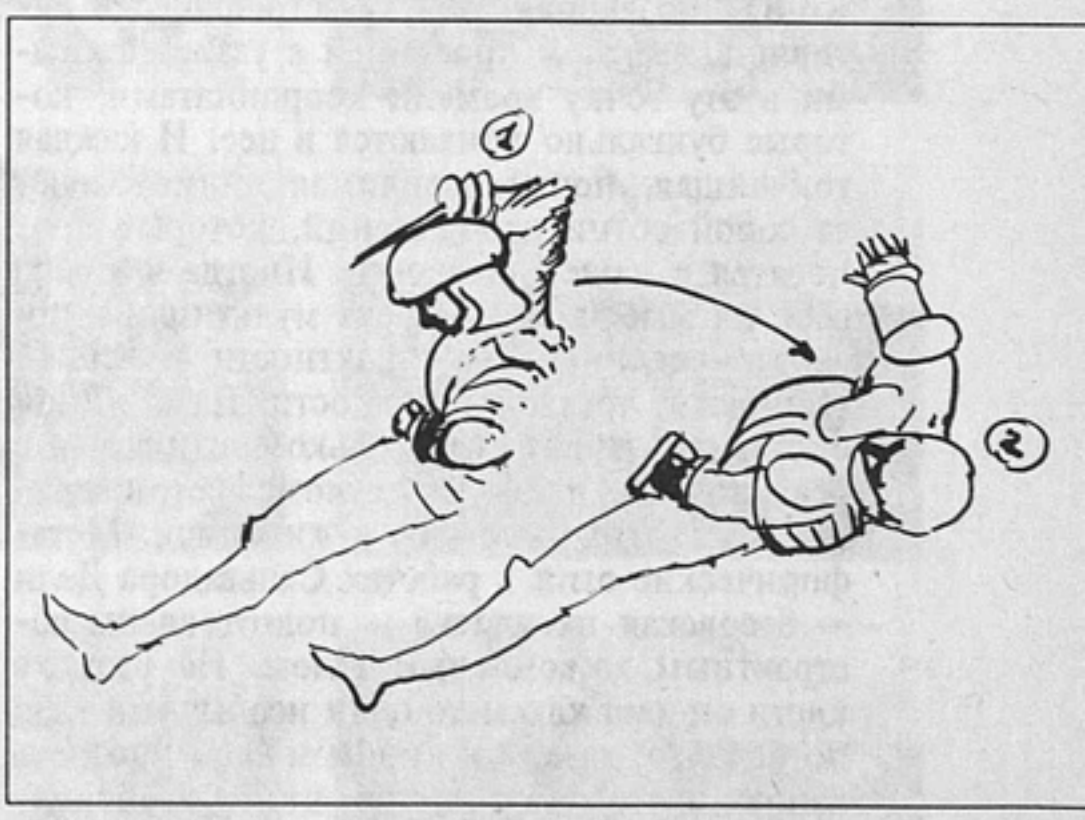
Это поэтическое мышление. На таком уровне мыслил Маяковский: «Из бархата голоса сошью штаны...», «У меня изо рта шевелил ногами непрожеванный крик...»

Живопись все время ломала границы. Она вбирала в себя время как реальную физическую величину, скручивая его с колоссальным напряжением. Времени там было тесно.

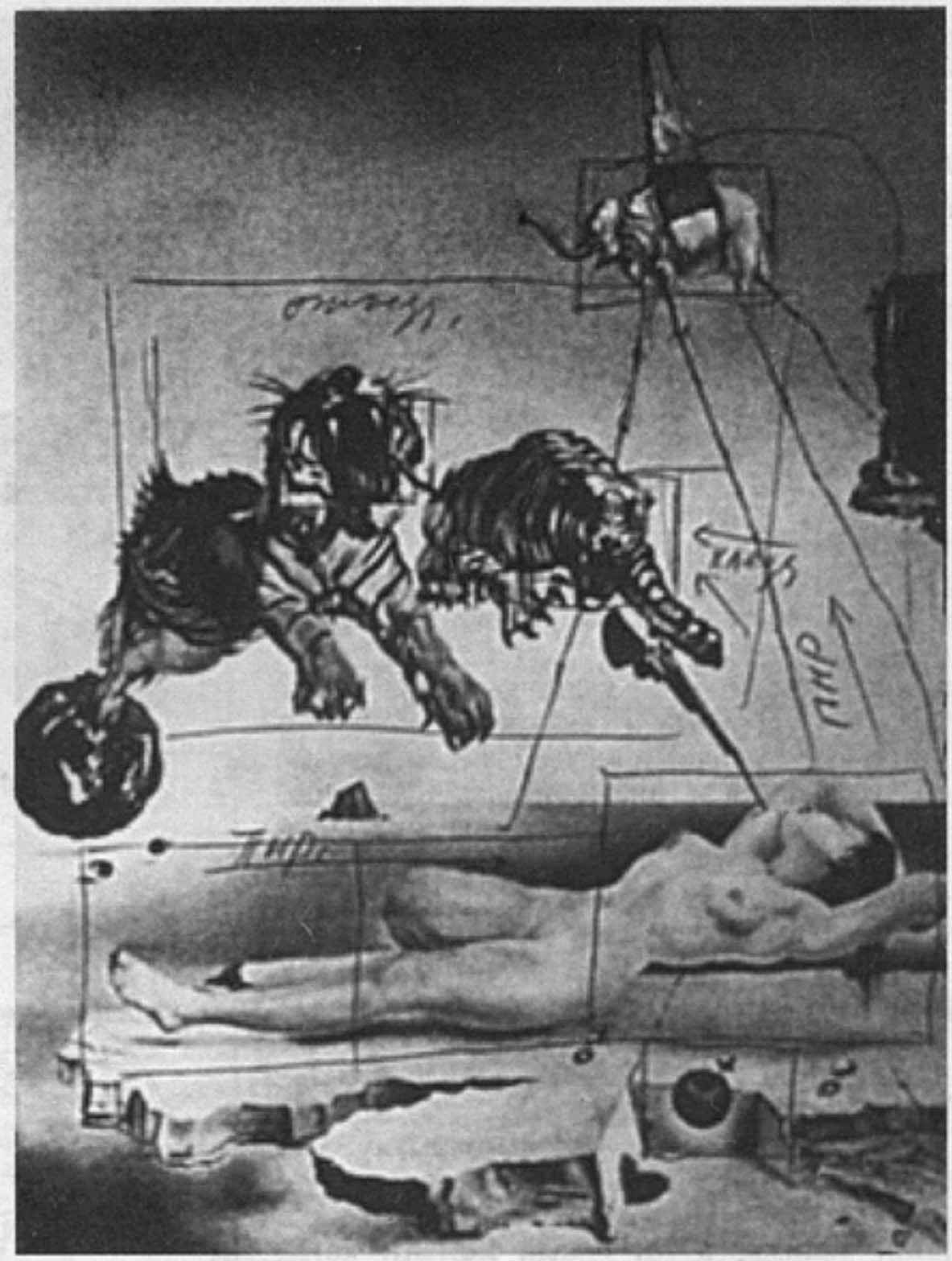
В мультипликации «пружина» была отпущена, и время потекло не в тесноте единичного изображения, а совершенно естественно.

Андрей Тарковский говорил, что кинематограф — это ваяние временем. Мне кажется, что в большей степени это относится к игровому кино. Мультипликация — не





Паоло Учелло.«Битва при Сан-Романо»
(1935 — 1936)



С.Дали. «Секунда до пробуждения от полета шмеля вокруг граната»

ваяние временем. Она сама ваяет время. Творит его.

Иногда я ощущаю кадр как снятый рапидом полет птиц. Они летят и опускаются. Кажется, что в каждую точку садится своя птица. Садится и растворяется. Дает свое время. И это сложение разных времен — очень сильная сторона мультипликации. Это ступени к тому, чтобы физическую величину перевести в философскую.

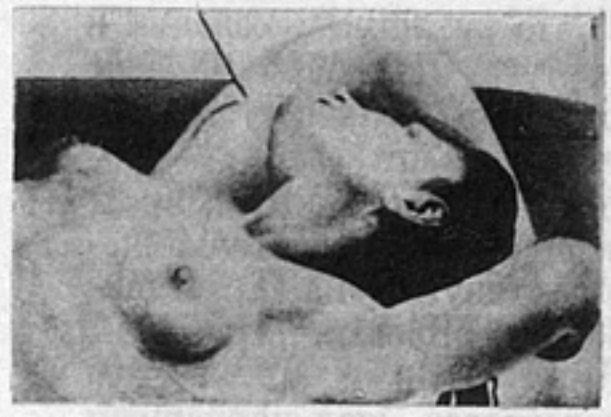
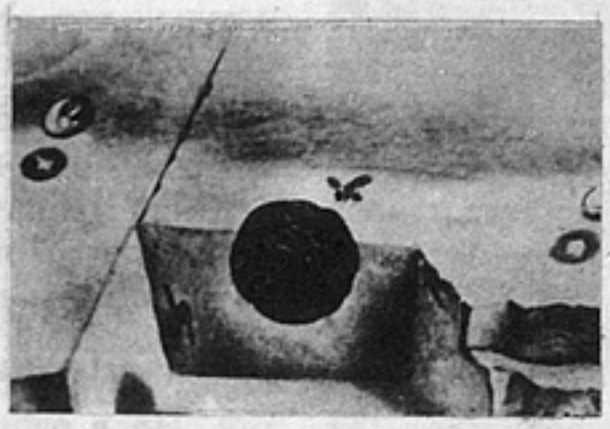
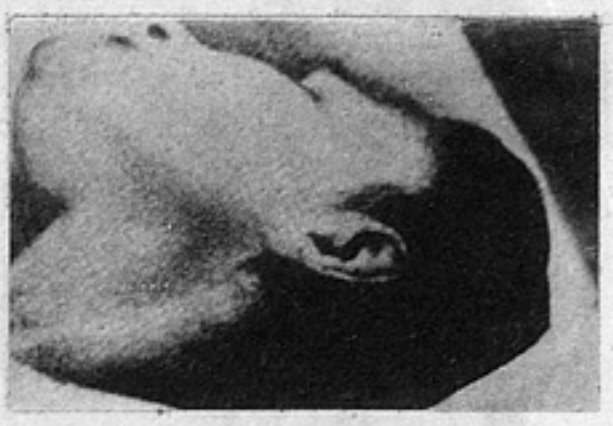
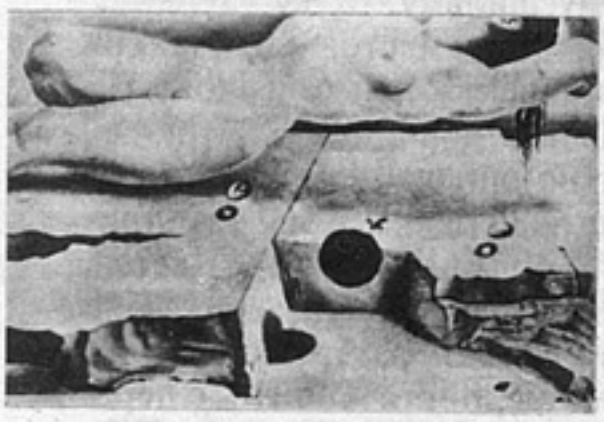
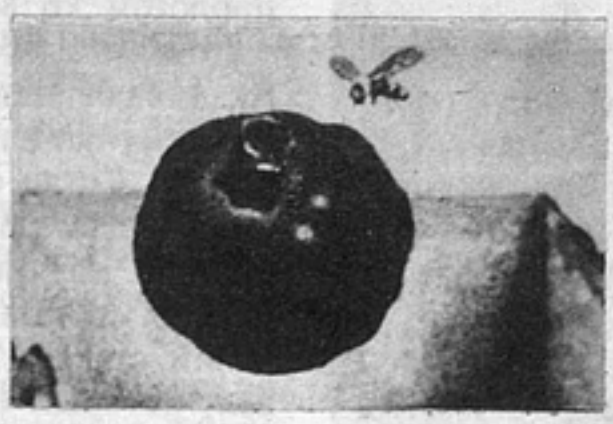
В мультипликации иными предстают сами связи пространства и времени. Пространство может стать персонажем. Не сдерживая фантазии, такая мультипликация в какой-то степени может слиться с литературой. То есть изображение может потерять свою как бы агрессивную силу, стать размягченным, освобождая пространство для жизни внутри. Оно не завершено, как завершена физическая реальность. И в этом отличие мультипликации от игрового кино, где материя закреплена и ее физическое существование как бы пресекает возможность игры с ней. Секунда в сознании гораздо больше, чем секунда. Она мгновенно заполняется катастрофически активной, ужасной проекцией с устремленными в эту точку времени координатами, которые буквально впиваются в нее. И каждая тончайшая, почти невидимая линия влечет за собой сотни изображений, которые проносятся в нашем сознании. Иногда я ловлю себя на мысли, что эффект мультипликации — это соединение абстрактности и вещественности, трезвой реальности. Даже линия становится живой, как только соединяется с реальной стихией — со звуком, цветом, движением... Это было уже в живописи. Метафорические огни в работах Сальвадора Дали — бесовская их пляска — подготовлены абстрактным живописным гулом. На размахе кисти он дает какой-то один необычный удар по белой бумаге, в котором можно прозреть каплю, и этого достаточно, чтобы изображение стало драматургично. Это должно быть обеспечено огромным мастерством — ничего нельзя исправить, бумага впитала краску. Но чудо происходит, когда абстракция соединяется с психологической глубиной, как бы совпадает с психофизикой самого художника... Тогда можно приблизиться к тому, что так подробно и тщательно разрабатывали Достоевский, Платонов, Кафка...

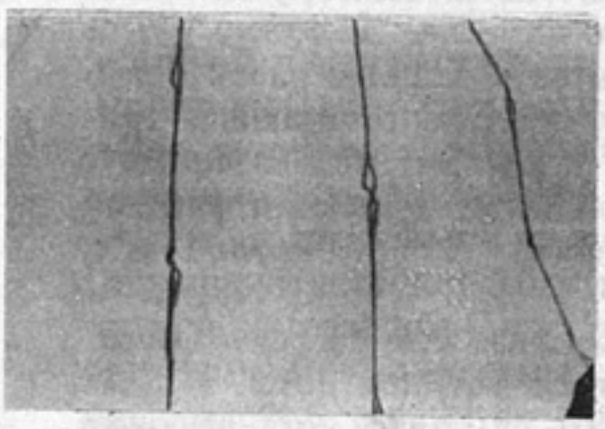
Можно достичь любой степени абстрагирования, равно как и выхода из него к реальности, потому что на отмахе абстракции возможны любые превращения. И в том скрыт огромный смысл мультипликации, секрет ее изобразительной силы.

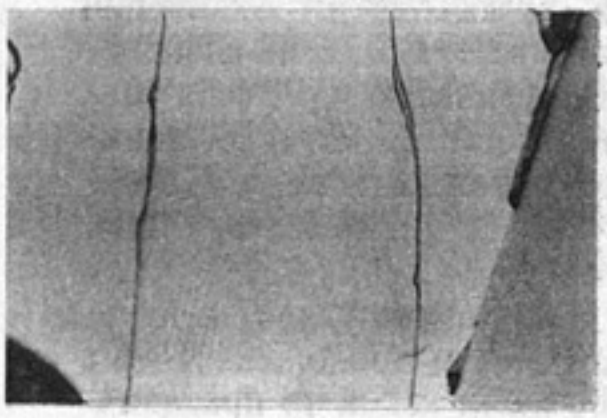
Для меня изображение в большой степени связано с огнем, с бешеной его пляской. Кажется, любой штрих несет в себе непредсказуемость этих выхлестов пламени. Выходит из ничего, концентрируется и растворяется в целом. Как схваченное мгновение.

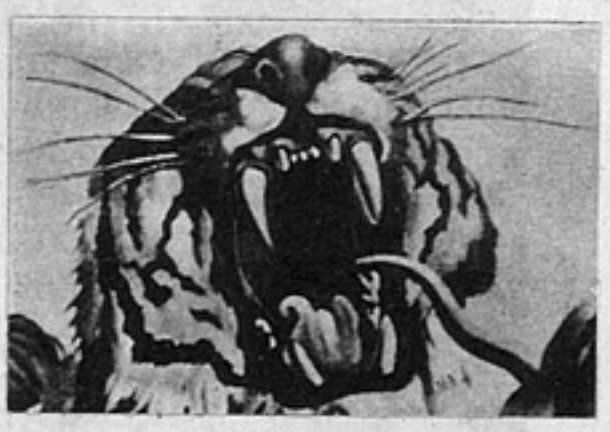
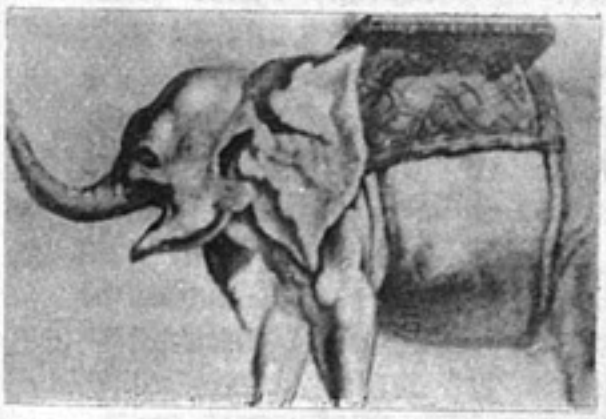
Ведь отсутствие в изображении конкретных форм не означает, что художник не умеет рисовать. Это может означать какую-то вы-

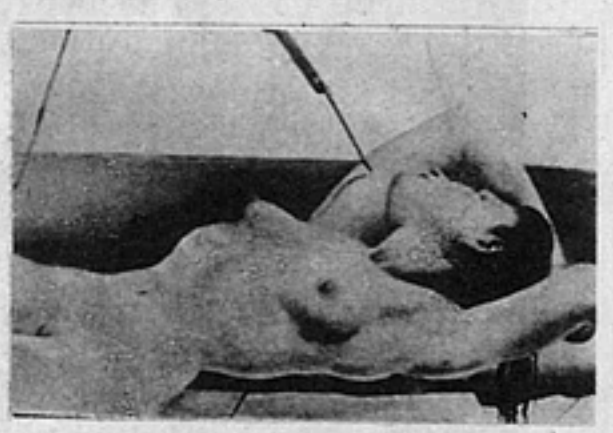
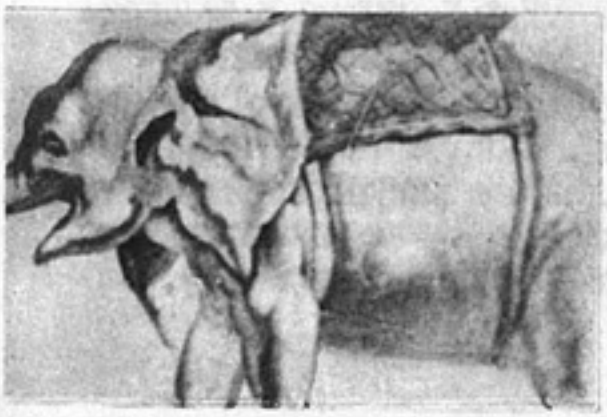
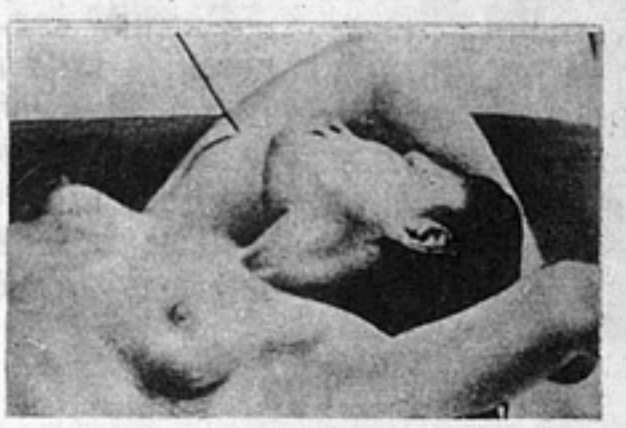
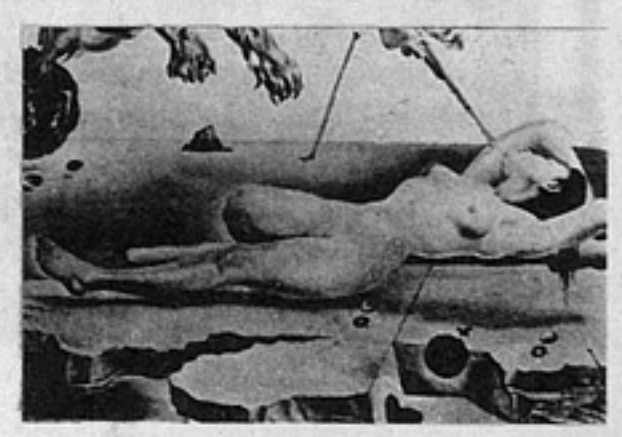
Юрий Норштейн. Метафоры





сшую степень понимания материи, ее плазменности. Это — попытка пронзить материю и выйти в такое состояние, которое вообще не поддается никакой логике. Это как крик птицы, о котором японский поэт сказал:

..Лишь крики диких уток
Смутно белеют.

Звук становится тоном — это задача на грани невыполнимости. На грани небытийности и бытия. Но именно она существенна.

Есть как бы ощущение плазмы внутри кинокадра. Постоянное неумолчное движение, которое постепенно должно сгуститься в действие, в жест, во что угодно...

Мальчишками мы любили сидеть на бревнах у стен ткацкой фабрики, работавшей круглосуточно. Из окон шел сумеречный свет, желтый от слабых лампочек. Внутри в цехах все время двигались машины. За ними ходили люди. Иногда я просто часами, завороженный, смотрел, как работницы, перегибаясь, ловят нити, следуя за движением станины. Отступая, перегибаются, чтобы успеть соединить оборванную пряжу, нить судьбы. И снова: вперед несколько шагов и обратно.

Мы собирались там вечерами и под перестук прядильных машин читали гоголевского «Вия». В детстве это, наверное, самая страшная сказка. «Шинель» была прочитана там же. Реплика «Оставьте меня. Зачем вы меня обижаете?..» была понятна мне, ребенку. Но как это мог произнести взрослый?

Слово — тайна. Оно не пользуется внешним миром, материей. Оно все извлекает из темноты, из ничего. Скрытая форма проявляет себя благодаря божественной звуковой стихии. Это связано даже с какой-то антропологической гармонией — слово мгновенно воспаряется и тебя воспаряет. Возможно, это вообще самое сильное, что может нам дать искусство. Гоголь включил в себя все богатство периодической системы нашей жизни. Элементы, от облучения которых ты никогда не сможешь избавиться.

Акакий Акакиевич поселился во мне со всеми своими слабостями и удовольствиями. Со всеми своими вшами, почесываниями, позевываниями. Это не образ. Точнее, это уникальный образ. Это просто живой человек. И фильм — о рождении, жизни и смерти... Если он все-таки будет когда-нибудь...

«Шинель» — величайшая притча, глава, не вошедшая в Библию. И это освобождает от желания каждую запятую переносить на экран. От буквокопательства, от которого художественное произведение рассыпается, а ты только и знаешь, что стоишь на коленях и целуешь край сюртука. Да добро бы еще суконного — бронзового. Только губы приморозит, оборвет, окровавит.

Когда мы начинали фильм, никто не предполагал, что эпизод жизни Акакия Акакиевича дома может растянуться на такое длительное время. Ведь у Гоголя он читается не более двух-трех минут. Он и задумывался так. Но в работе разросся, стал подробным прологом ко всему фильму.

Дом — единственное место, где Акакий Акакиевич живет своей жизнью. Такой, какой ему хочется. Не подчиненной ничьей власти. Когда он не ощущает на себе ничьего взгляда. Даже нашего, хотя мы так пристально за ним наблюдаем, что кажется, просто нельзя этого не почувствовать. В какой степени физически развит этот человек, который целыми днями сидит за переписыванием бумаг? Естественно, у него слабые ножки, узкие плечики. Не могло у него быть изящной фигуры. Хорошо развита разве что только мимика, напоминающая гримасы ребенка — странные, но связанные с внутренним движением, душевной работой маленького существа. Что-то неуловимое, текучее.

И от животных в нем что-то есть. От собаки, которая живет в нашем доме. И даже от курицы. Так и слышится тот высокий скрипучий мотив, когда Акакий Акакиевич пишет или разговаривает. Сощурив слепенькие глаза, открыв рот, извлекает из себя тонкий прерывистый звучок, на который нанизываются буковки и междометия.

Он стремится скорее перебежать улицу, чтобы нырнуть в выгороженную им среди хаоса каморку, где он опять усядется переписывать, с наслаждением продолжая жить в буквах, устраивая с ними какой-то праздничный дивертисмент. И засыпая, будет улыбаться «заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра». Для него каллиграфия — целый мир, «разнообразный и приятный», в котором заключена его душа. Так поглощен может быть только художник. И он просто не может выйти из этого состояния. И его рука, всегда хранящая в себе способность и готовность писать, — его форма, его слепок, его единственная определенность. Все остальное — зыбко.

Помню, как однажды, еще не имея своих детей, я взял на руки полугодовалого ребеночка. И вдруг увидел, как у него темечко пульсирует. Я так испугался — испарина выступила. Посадил его аккуратно на пол и больше не прикасался — казалось, у него повсюду это темечко. Что-то живое пульси-

рует, и ты видишь, как оно бьется изнутри. Акакий Акакиевич — он ведь весь из той вздрагивающей точки, из беззащитного темечка.

Труднее всего поймать это сочетание простодушия и человеческой значительности. Джульетта Мазина, академики Капица, Сахаров, дирижер Рождественский... В Акакии Акакиевиче есть что-то от них. И даже от Пушкина...

Много лет не могу забыть глаза Шостаковича, которые увидел, случайно обернувшись на площади Белорусского вокзала, — обращенные в себя, «плавающие», как у младенца. Глаза гения.

Снятый материал пока лишен очень важной вещи. В нем нет еще той атмосферы, которая видится... Там будет еще другое. Там будет страх. Страх смерти...

Акакий Акакиевич сидит, перышком скрипит. А в это время Невский весь в движении — лихорадочный, захлебывающийся. С улыбкой и ненавистью на лице. Все бурлит, чтобы выхлестнуться на мгновение и снова уйти в это варево. Врывается театр с его картонностью, блистанием огней. Героиня в шляпе, в латах и с кудрями, вся в металле. Марширующий кордебалет. Все — картонное, и нет разницы, где театр, а где — реальность. Все — маскарад, и в этом маскараде несутся, кружатся герои вечернего Петербурга — Петербурга, где все грохочет, бурлит, летит со свистом, пока не оказывается в пространстве пустыни.

Эпизод, в котором Акакий Акакиевич вместе с портным выбирают материал на шинель, должен быть радостным — одним из самых радостных в фильме. Просто веселым. Чем-то похожим на цирковой. Там будут два клоуна — белый и рыжий. Белый, конечно, Акакий Акакиевич.

Акакий Акакиевич живет, не ведая страха. Он просто не знает, что это такое. До тех пор пока не появилась в его жизни шинель — сразу стало за что бояться, о чем беспокоиться.

Проходя через гиблое место не раз, Акакий Акакиевич не боялся. А здесь — вдруг испугался и был ограблен. Ограбления стали расти, как снежный ком. Его ограбил будочник. Частный пристав. Значительное лицо, к которому он пришел за помощью, а его в шею вытолкали. Его ограбил ветер, который хлестал и в уши, и в щеки, и в грудь, все с него сорвав, надув в легкие простуду...

Пол в каморке Акакия Акакиевича должен быть холодным. А холодный пол, как правило, крашеный. Конечно, вряд ли хозяйка надумала бы красить пол в этой каморке. Но он должен быть крашеным.

«Шинель». Акакий Акакиевич

В Третьяковской галерее есть такая картина — очень непритязательная: старик и старуха сидят у камина, серп луны в окошке, и его свет отражается на коричневом масляном полу. Ничего особенного, с точки зрения живописи. Но картина напоминает мне детство. У нас был такой же пол и так же светилось окно. И холодно было безмерно.

Я оставил живопись... Сделал ошибку. Все время чувствую, что сделал ошибку. Я часто думаю об этом, но вряд ли когда-нибудь снова буду заниматься живописью. Я боюсь ее. Боюсь заново влюбиться в нее. И поэтому, очевидно, в кино реализуется то, что не реализовалось, не было понято там. И я уже владею не кисточкой своей, не карандашом, а пытаюсь вдохнуть все, что во мне есть, в художника, чтобы через него энергия прошла в кинокадр и отразилась на экране.

Я завидую людям, которые говорят о кино как о единственной своей страсти. Я таких слов сказать не могу. Кино для меня — все равно игра дьявола, потерянное искусство, но, быть может, божественное. Почти по Бодлеру: «О, кинематограф, божественный дьявол!»

Не хочу ничего предписывать. Одно лишь знаю — фильм будет трагическим, беспредельно трагическим.

А после «Шинели» мне хотелось бы сделать еще один фильм. В нем был бы Поэт. В нем была бы японская поэзия.

И было бы несколько глав. Какие-то очень ясные названия. Допустим, «Ожидание гостей»... В горах занесены дороги, и друзья не могут прийти к Поэту. А придя, уже не могут уйти от него. Или — в доме поселилась мышь, и эта глава может называться «Последняя горстка риса»... Глава «Стихи», в которой и нет никаких стихов, а лишь — приготовление, лишь состояние томления, предтворческого бреда и... первое касание бумаги.

Фильм весь должен состоять из таких вот мгновений, как бы из отдельных частей жизни, каждая из которых бесконечна. Должна быть значительность простого. Вырастание повседневности в событие. Так на японских гравюрах художник, изображая женщину, расчесывающую мокрые волосы, рисует их, будто пряди водорослей в ручье колышутся. Мне это страшно близко — эта способность видимое, сиюминутное соединять с абсолютным и бесконечным. Это есть и в японских стихах: «На позабытые стебли сыплет тихий снежок...»

Снег на траве — очень сильный образ. Снег на зеленой траве, который через два часа растает и исчезнет. Эта летучесть и есть поэзия. Не изощренная. Простая, самая простая. Которая объемлет все. И дает почти радостное ощущение печали и мимолетности. Как бы обрадованность открытия. О таких мгновениях должен быть этот фильм.

Тут ты как ищейка, которая напала на след. Потому что действительно в мультипликации есть что-то, что шевелит твои ноздри, дразнит твой нюх. Если нужно будет снимать каких-нибудь жандармов, которые бредут к вершине, где живет одинокий Поэт, то мне важнее и интереснее — как они будут идти и утопать в снегу, как пахнет снег...

Но все это случится, если буду точно знать, что из мира не ушел внимательный и любящий взгляд, не обязательно обращенный ко мне. Просто — что он есть.

Записали О.Алдошина, А.Романенко

Григорий Козинцев

Годы с Эйзенштейном

Продолжая публикацию материалов из литературного наследия Г.М. Козинцева, предлагаем вниманию читателей его письма к С.М. Эйзенштейну, примыкающие к ним по содержанию письма к П.М. Аташевой и единственное сохранившееся письмо Эйзенштейна к Козинцеву. В пятом томе Собрания сочинений было опубликовано только пять писем Козинцева к Эйзенштейну – и объем издания, и время его подготовки не позволили, к сожалению, напечатать тогда все сохранившиеся письма.

В связи с более полной публикацией писем хотелось бы обратить внимание читателей на то, что присущий большинству писем Козинцева веселый, иронический тон часто скрывает нешуточные, порой даже трагические коллизии. Так, о совместных прогулках в Алма-Ате, во время которых велись серьезнейшие разговоры (Козинцев вспоминал эти разговоры до самых последних своих дней), в письме к Эйзенштейну говорится всего лишь, как о «прогулках с авоськами». А ведь в этом поздравительном письме к Новому году речь идет об итогах очень тяжелого для Эйзенштейна и для Козинцева 1946 года. И слова: «Каждый должен носить свою авоську!» – звучали для обоих как: «Каждый должен нести свой крест!»

Шутливо-ироническим тоном отличался и Эйзенштейн. Козинцев записал об этом в рабочей тетради: «А ему часто приходилось шутить, потому что было тяжело (звонок из Москвы: «Обидно – мы, Пудовкин и... Луков»)». Сказано это было по поводу Постановления о кино 1946 года. В подобном же духе Эйзенштейн писал письма, что подтверждает и публикуемое здесь письмо. К сожалению, Козинцев не сберег письма Эйзенштейна: «В молодые годы мне никогда не приходило в голову сохранять переписку. Если бы кто-нибудь, увидев, как я выбрасываю в корзину очередные письма Эйзенштейна или Пудовкина, сказал мне: архив нужно беречь, – я бы, вероятно, не сразу понял, о чем идет речь.

Теперь это мне стало понятнее. Хорошо, что сохранились книги с надписями Сергея Михайловича...» (т.2, с.401).

В библиотеке Козинцева есть подаренные Эйзенштейном книги, открытка, визитка, даже «Меню Столовой Государственной Думы» с надписями, часто пространными и стилистически близкими письмам. Например, после своего письма от 23 ноября 1926 года с приглашением Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ на юбилей ФЭКСа, Козинцев получил книгу «Строевой устав пехоты» 1908 года с надписью, сделанной Эйзенштейном:

Красной Армии штыки,
Чай, найдутся,
Без тебя большевики
Обойдутся!
Э-э-э-х!
Мы Таврической губернии

(Эйзенштейн и Александров, тоже подписавшийся, снимали тогда на юге «Старое и новое»).

На книге Michel E. Les Breugel (Paris, Librare de l'Art) Эйзенштейн написал, имея в виду сцены ада на картинах отца и сына Брейгелей:

«Эти наивные старики думали, что изображаемое ими *страшно!*
Чудаки! – они не знали Б.З.Ш. Е.Е.М.!
Дорогому ребе Хиршу

С. Эйзенштейн
1/I.34».

Первая аббревиатура означает «Борис Захарович Шумяцкий» – в то время началь-

---

Письма к С.М. Эйзенштейну и П.М. Аташевой хранятся в ЦГАЛИ (фонд 1923, оп.1, д.1866 и оп.2, д.2411). Публикуются по копиям, переданным ЦГАЛИ в архив Г.М.Козинцева во время подготовки Собрания сочинений.

ник ГУКФа. Отношение Козинцева к методам работы ГУКФа хорошо отражает публикуемое письмо от 24 марта 1934 года.

Впрочем, среди писем Козинцева к Эйзенштейну есть и письмо, совершенно лишенное шуток и иронии. Узнав о тяжелом положении, в которое попал Эйзенштейн с «Бежиным лугом», Козинцев 13 марта 1937 года написал ему, предложив любую свою помощь. Характерна последняя фраза письма: «Много легче писать веселые письма о книжках и Lemaître» (т.5, с.389).

Уже после кончины Козинцева Н.И.Клейман прислал в его архив копию письма Эйзенштейна от 21 июня 1941 года, адресованного Козинцеву и Трауберг. Письмо осталось у М.И. Ромма, который должен был передать его адресатам в Ленинграде; поездка не состоялась из-за начавшейся войны. И хотя Григорий Михайлович это письмо не читал, но о содержании его узнал от Эйзенштейна через несколько месяцев в Алма-Ате. Поэтому мы и считаем возможным опубликовать его в этой подборке.

Письма к Пере Моисеевне Аташевой, с которой Козинцев познакомился и подружился в период съемок «Нового Вавилона», — еще одно свидетельство того, что духовная связь Козинцева с Эйзенштейном не оборвалась со смертью Сергея Михайловича. Из этих писем, так же как и из многочисленных записей, сохранившихся в архиве, хорошо видно, как болезненно реагировал Козинцев на попытки многих критиков и киноведов исказить истинный облик Эйзенштейна. Для него самого Эйзенштейн и как художник, и как мыслитель, и как личность входил в тот ряд великих людей, включающий и Пушкина, которые «не вмещаются» ни в свое искусство, ни в свое время (см. т.2, с.416-417).

С. Эйзенштейн и Г. Козинцев. 1935

Г.М. Козинцев — С.М. Эйзенштейну
[1922-1924]

Дорогой друг![1]
Очень без Вас скучаю. Ужасно хотелось бы поговорить. А то...
Желаю Вам всяческих успехов и счастья от всей небогатой души!

Ваш Евтихий Карпов[2]

[1922-1924]

Дорогой друг![3]

Цвет этой бумаги возник в итоге моего разговора с Зоном[4] — раньше она была белая!

Что мог, говорил, но, увы, они же правы!

Очень хочется Вас видеть. Человеку, какой он ни подлец, все же трудно жить без друзей. А в этой категории Вы у меня один. Это у меня вышло очень неудачно, но что делать?

Сколько у меня для Вас рассказов про деятельность за Евтихия!

Просто необходимо скорее встретиться!

Е.Карпов

[Конец января — начало марта 1926 года][5]

С.М. Эйзенштейну,
который он же «гордость советской кинематографии»[6].

[1] По шутливой подписи записка датируется периодом театральной деятельности ФЭКСа.

[2] Е.П. Карпов — режиссер Академического театра драмы (бывший Александринский). Для руководителей ФЭКСа он был чем-то вроде символа резко отрицаемого ими «академизма».

[3] Письмо не датировано; судя по подписи, относится к тем же годам, что и предыдущая записка.

[4] Вероятно, имеется в виду Б.В.Зон — в то время актер Петроградского ТЮЗа, позже режиссер. Предмет разговора установить, к сожалению, не удалось.

[5] Датируется по содержанию. Первая фраза — надпись на чистом обороте сложенного письма.

[6] Этими словами очень часто сопровождалась реклама «Броненосца «Потемкин» в газетах и журналах. — См. сб. «Броненосец «Потемкин», М., 1969, с.182-184, 187-188, 193.

Дорогой Сергей Михайлович!

Давно собираюсь Вам написать, но не знаю Ваш адрес. Сегодня одна добрая женщина едет в Москву и, надеюсь, доставит Вам мой привет и поздравление

Читали ли Ленинградское приложение к «Кино-газете» — там мой долгий и проникновенный отзыв о «Броненосце»[7].

Я собираюсь начать снимать «Шинель»[8]. Как видите, стал Добужинским для бедных. Это печально, но...

Напишите мне по адресу: Каменноостровский пр., № 27, кв. 32, д-ру Лурье для Г.М. Козинцева. Тогда напишу по указан[ному] Вами адресу долго и подробно. Пока жму руку.

Г. Козинцев

P.S. Как раз вчера обнаружил у себя в архиве Ваше письмо на беговой листовке. Веселые были времена! И еще — как Вы уступили нам Сабинского[9]? Непонятно.

[Сентябрь — октябрь 1927 года][10]

С.М.Эйзенштейн
до окончания «Октября»
после

Смотрите на себя в будущем и не унывайте.

У нас весело — в пятый раз переделываем сценарий[11]. Получается нечто среднее между культур-фильмой и говорящим кинематографом (помните — как студент приходил на могилу невесты говорить монолог). Не смейтесь! Со всяким может случиться. Думаю искать утешение в религии.

Пишите. Поклоны, приветы и пр.

Покойный Г. Козинцев

Ленинград 24/III 1934

Любимый Сергей Михайлович!

Ожидает ли нас такая старость?[12]

Любимая девушка, талантливый ребенок и астры в вазе?

Увы, думаю, что нет.

Все эти печальные размышления вызвал у меня последний № «Киногазеты»[13].

Дело не персонально в Рооме. Но... (как писали Ильф и Петров) «...лед тронулся — режиссеров начали судить...» Печально, и пусть будет проклят тот, кто первый дал идею.

После небольшого перерыва в три года мы вернулись к любимому делу.

Представьте себе: теплую погоду с дождем,
мигающие угли,
опаздывающий автомобиль,
пленку «Союз» с искрами,
еще раз теплую погоду
и
новый транспорт отзывов старых б.
на мотив «все было не так»[14].

Этот армянский анекдот обозначает: «Карапет снимает зимнюю натуру по карт[ине] «Юность Максима».

Нет, я не кину камень в Роома!

Хотелось бы написать Вам под конец что-нибудь этакое бодрое, призывающее, но не выходит.

Как фамилия великого человека, который изобрел слово «говно»?

Как могли бы мы жить и объяснять любое в своей жизни и художественном труде, если бы не было этого слова?

Каким другим словом или жестом могли бы мы выражать это великое понятие?

Крепко жму руку,
быв[ший] режиссер Г. Козинцев
ЛНГ Ул. Красных Зорь 27 кв. 32

---

[7] В подборке «Киноработники о картине «Броненосец «Потемкин» напечатан отзыв Г. Козинцева и Л. Трауберга: «Хорошо!». — «Кино». Л., 1926, 26 января.

[8] Съемки «Шинели» начались 8 марта 1926 года.

[9] Режиссер Ч.Г. Сабинский, работавший, как и Эйзенштейн, на 1-й фабрике Госкино в Москве, в начале 1926 года перешел на Ленинградскую фабрику.

[10] Датируется по содержанию: завершив съемки «Октября» в Ленинграде, Эйзенштейн уехал в Москву 30 августа; «Новый Вавилон» запущен в производство 19 октября. Письмо написано на учебном плакате, изображающем наверху скелет быка — к нему относятся выполненные в плакатном стиле первые две строки; внизу — большой красивый бык, к которому ведет стрелка с надписью «после».

[11] Имеется в виду сценарий «Новый Вавилон».

[12] После этой фразы в письмо вклеена вырезанная из журнала репродукция фотографии с подписью «M. Maurice Leblanc chez lui» («Г-н Морис Леблан у себя»; М. Леблан — французский писатель, прославившийся романами о «воре-джентльмене» Арсене Люпене).

[13] Кино, М., 1934, 22 марта. Почти вся первая полоса газеты отдана материалам о перерасходе сметы по фильму А.М. Роома «Однажды летом» (сценарий И.Ильфа и Е.Петрова), за что Роом был уволен со студии, а дело было передано в суд.

[14] Имеются в виду отрицательные отзывы старых большевиков на сценарий «Юность Максима».

Как книги? Купил «La museé pour rire» 1840 г. с Домье и «Petites misères de la vie humaine» с замечательным Грандвиллем.

Вообще, рекомендую Вам обратить внимание на этого художника, он для Вашей работы может быть очень полезен.

Ленинград 4/I [1937]

Любимый Сергей Михайлович!

Не говоря уже об новом годе и новом счастье, пишу Вам это письмо с великой и униженной просьбой.

Я понимаю, что желание выдрать кость из пасти ирландского дога, желание наивное и тщетное.

Но хочется иметь кой-какие иллюзии.

Я рискую просить Вас одолжить мне на минимальный срок (максимум 2 недели) имеющуюся у Вас книгу о Мак Сеннете. Она мне до зарезу нужна, а есть она как будто только у Вас. Вспомните о нашей старой дружбе, о Grandville, о Вашей седой матери, о том, как мы строим, и нехай лед потает!

Очень надеюсь!

Кроме того, библиотека им. «Петербургских трущоб» на Кировском 27 пополнена рядом новых экземпляров, и кто его знает... и т.д.

Если чудо произойдет, очень прошу передать с попутчиком.

А так все мрачно. Жизнь проходит в лохмотьях и грязных кацнельсонах[15]. Ах, это творческая работа! Кошмар! А тут еще насморк и, говорят, простои отменяют. Что делать?

Очень рад был бы получить от Вас чего-нибудь письменного.

Привет.

Г.Козинцев

Ленинград. 9/9 [1937][16]

Дорогой и любимый Сергей Михайлович!

Злая судьба непрерывно разлучает нас. Мне упорно не удается собрать в одну комбинацию Вас, Кисловодск и себя. А тут еще мучительный процесс обрастания середняка (дача)[17]. В общем, очень обидно.

Слухи о нарзане сильно преувеличены. Против нашего кинопроизводства это ерунда и лечение рака венским питьем.

Нарзана как бы не было, и уже переделываю сценарий в связи с недостаточным показом... и т.д.[18].

Перед поездкой с полным удовольствием смотрел «Октябрь». Я бы на Вашем месте убрал кое-что из посуды, озвучил, и вышла бы лихая картина к юбилею.

Меньшевик с карандашом просто пленителен, а взятие Зимнего и Смольный уже лучше, чем то, что еще снимут дорогие товарищи по ведомству Бляхина[19].

Между пр[очим], когда я думаю о начале съемок, у меня на голове волосы поднимаются много лучше, чем у гражданки при разводке моста.

Как Ваш «Александр-проспект 25-го Октябрьский»?[20]

Фамилия Робсонов[21] меня очаровала, я даже купил мадам букет белых роз. Это было прямо как «Хижина дяди Тома» в постановке Александрова с музыкой Дунаевского. При прощании все прослезились, и даже бабушка стала перековываться в значительно более убыстренном темпе.

Вот что сделал теренкур № 1!

Не обнаружился ли где-нибудь Сеннет? Я был бы Вам очень признателен, если бы смог получить его хотя бы на неделю.

Под шумок ставлю у себя в мастерской «Руй Блаз»[22]. И до чего же приятно!

А в общем невесело и мечтаю скорее получить от Вас письмо.

Г. Козинцев

С.М. Эйзенштейн — Г.М. Козинцеву и Л.З. Трауберг

Драгоценнейшие друзья мои Григорий Михайлович и Леонид Захарович.

Настоящее письмо мое к Вам будет резко отличаться по стилю от тех эпистолей, которыми

---

[15] Л.Г. Кацнельсон — в то время директор киностудии «Ленфильм».

[16] Письму предшествуют письма от 13 марта и 7 июня 1937 года, опубликованные в Собрании сочинений (т.5, с.388-390).

[17] Имеется в виду дача Эйзенштейна в Кратово под Москвой.

[18] Имеется в виду сценарий «Выборгская сторона».

[19] П.А. Бляхин долгие годы был начальником Главного управления по контролю за кинорепертуаром.

[20] Имеется в виду фильм «Александр Невский» — Невский проспект в Ленинграде был переименован в Проспект 25 октября.

[21] Речь идет о приезжавшей в СССР семье американского актера и певца Поля Робсона.

[22] Козинцев руководил актерской мастерской «Ленфильма».

мы имеем обыкновение обмениваться: увы, ни похабели, ни трепа содержать оно не будет. И не потому, что к старости я становлюсь нравственнее, или потому, что стыжусь Софьи Михайловны[23], которая любезно выстукивает Вам эти строки, но потому, что документ сей исторический и неудобно будет подводить правнука Иезуитова[24], которому придется печатать его в соответствующем томе истории советского кино. Правда, известная доля кобелятины освежила бы страницы Иезуитовского труда, но... надо же, наконец, начать играть во взрослых и серьезных.

Так вот. Лет двадцать тому назад Вы упорно зазывали меня переселяться в Петроград для совместных действий и набегов на твердыню искусства. Я не поехал, и двадцать лет подобные набеги мы совершали врозь.

Сейчас наступил момент, когда я обращаю к Вам такой же зазыв о совместных действиях в отношении киноискусства. На этот раз с Московской базы.

Другими словами — зову Вас на работу на «Мосфильме».

Сие означает переезд Ваш с женами, детьми, скарбом и домочадцами в наш столичный город.

Соблазны большого этого города — велики.

Во-первых, — худрук, под чье начало Вы попадете. Я знаком с ним, примерно, 43 года и ни разу за это время свиньей его не видел. (Причем это отнюдь не означает, что я не смотрелся в зеркало.) Человек он, кроме того, мечтательный, лирический, библиофил и нравом таков, что и мухи не изобидит.

И хотя снимать он будет «Ивана Грозного», — сам он воплощенный царь Федор Иоаннович: сами видите, какой простор для властолюбцев, интриганов и казнокрадов.

Некоторые из Вас, обуреваемые властолюбием, сейчас же могут принять в полный откуп и вотчинное владение — актерскую труппу «Мосфильма», которую Григорий Михайлович может диктаторски пересоздать, как ему заблагорассудится. Не откажется украсить собою эту труппу также, мы надеемся, и всеми нами любимая и уважаемая Магарилл[25].

Снедаемым же корыстолюбием поле деятельности раскрывается еще более необъятными горизонтами: так Леонид Захарович может иметь непочатый край приложения сил и талантов на ниве отечественного сценарио-строения.

Руководя, правя, очищая сей участок от посторонней недоброкачественности, он в то же время будет иметь возможность на наиболее выгодных условиях сбывать собственное...

Подобная деятельность может ограничиваться не только стенами родного предприятия, но оплести липкой паутиной дружественную организацию «Детфильма», Сценарную студию и самый Комитет, где тоже умные головы по нужникам не валяются.

Дело о труппе тоже не замыкается только студией и собственной мастерской в Институте кинематографии: когда-то предполагается тесный блок с одним из театров (Вахтанговским), и будет, вероятно, трудно установить водораздел между деятельностью худрука труппы «Мосфильма» на его студии и его же работой на театральных подмостках соответствующего театра, на что руководство в Ленинграде пойдет гораздо менее охотно...

Духовною пищею мы тоже здесь не обижены: Головкин[26] отбыл нести свою глубоко полезную деятельность на морских просторах, а иностранная комиссия продолжает теплиться на просмотрах 6-7 картин в неделю. Если деятельность братьев Маркс может и не вызвать ответных откликов в Ваших душах, то более успешными могут оказаться бедра Мэй Вест.

Вообще — переезжайте. Вместе с Пироговым[27]. Будем Вас любить и холить, а главное — будем делать большое, серьезное и настоящее дело: можно сделать буквально все — и не хватает лишь сил и людей.

Обнимаю *С. Эйзенштейн*
Москва, 21 июня 1941 г.

Г.М. Козинцев — С.М. Эйзенштейну[28]

Москва Потылиха 54/Б квартира 7 Эйзенштейну

Будучи последовательным материалистом поздравляю вас от всей души[29]

Козинцев

---

[23] По-видимому, секретарь Эйзенштейна, который был в это время художественным руководителем «Мосфильма».

[24] Н.М. Иезуитов — киновед, историк кино.

[25] С.З. Магарилл — актриса, первая жена Козинцева, скончавшаяся в 1943 году.

[26] Вероятно, сотрудник Московского Дома кино.

[27] Козинцев и Трауберг готовились к съемкам фильма «Великий лекарь» по сценарию Ю.П. Германа.

[28] Телеграмма отправлена 30 января 1946 года в связи с присуждением Сталинской премии 1-й серии «Ивана Грозного».

[29] Козинцев напоминал Эйзенштейну о поздравительной телеграмме В.Э. Мейерхольда академику И.П. Павлову: «Мы, как материалисты, поздравляем в Вас человека, который разделался наконец с такой проклятой штукой, как душа...», на что Павлов ответил: «Что касается души, то давайте подождем немножко» (см. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, т.2, с.279-280).

Дрессировщица попугаев[30]
M=iss НЭДИН

29 декабря 1946 г. гор. Ленинград

Дорогой друг Сергей Михайлович!

С Новым годом, и чтобы он был не как прошлый!

Желаю всяческого счастья, гениальных открытий, сочинений стерео-кино[31] и пр., и пр., и пр.

Очень хочется написать Вам что-нибудь хорошее. Часто вспоминаю наши прогулки в Алма-Ата с авоськами, — кажется, уже 100 лет прошли. И что? Остается все же старая дружба. Хоть Вы и немало совершили подлостей по поводу Вашего товарища по авоське[32]. Но ничего. Каждый должен носить свою авоську!

Приезжайте в гости.

А то я приеду.

Целую и еще раз всего самого лучшего!

Г. Козинцев

[Октябрь 1947 года][33]

Любезный друг!

Очень хотел Вас повидать, но Вы упорно не приезжали.

Кроме всех прочих дел, меня совсем заела нищета. По этому поводу вынужден взывать о Вашей протекции в Минист[ерстве] по делам В[ысшей] Ш[колы]. Как будто мое грязное дело будет разбираться 16/X[34]. По словам С.В. Комарова[35], первичную комиссию я прошел уже в апреле. Но все это темно.

Так как институт мне бросать жаль, а так много денег платить ему не могу[36], то очень прошу Вас раз в жизни сделать мне не подлость, а доброе дело. Я понимаю, как это сложно, но только в виду тяжелого материального положения и цен на овес вынужден просить Вас о такой сложной измене собственному характеру.

Простите за беспокойство.

Желаю счастья, и чтобы все было не как у меня.

Г. Козинцев

Г.М. Козинцев — П.М. Аташевой

[Начало 50-х годов][37]

Милая Перочка!

Я очень долго разговаривал с Черкасовым. Предлагал ему всяческие комбинации. И чтобы он дал главу из своей книги (по его словам, он описывает работу с С.М.)[38], и чтобы он сказал «нечто», а это обработают литературно, и еще разное, но он на все не соглашался.

Говорил и что нет времени, и что он не понимает, почему именно он должен писать это вступление.

В итоге — у меня появилось отчетливое впечатление, что дело не во времени и не в форме, а в самой что ни на есть сути. Ему просто неохота участвовать в этом деле.

Лавров ожидать не приходится, а вдруг достанутся вовсе даже не лавры, а что-нибудь совсем напротив.

Так что, к сожалению, как я ни старался — очень хотел Вам удружить, — но ничего не вышло и не выйдет.

Мне кажется, что возможны кандидатуры Чиаурели, Пудовкина, а м[ожет] б[ыть], и самого Большакова[39].

Сам сборник, откровенно говоря, мне не понравился. Нет во всем этом ни мыслей С.М., ни образа его, ни личности. Такое же мог сочинить каждый.

Неприятно еще и то, что когда попало только все бессодержательное, то стал ма-

---

[30] Письмо написано на типографском бланке с фотографией артистки Нэдин (псевдоним Н.А. Янушевской) с двумя попугаями на руках. Дата и слово «Ленинград» вписаны Козинцевым в заголовок бланка.

[31] Эйзенштейн работал в то время над статьей о стереокино для предполагаемого в 1947 году издания сборника его работ.

[32] Козинцев имеет в виду те осложнения, которые испытывала съемочная группа фильма «Буря» («Простые люди») из-за задержки оператора А.Н.Москвина на затянувшихся съемках «Ивана Грозного».

[33] Датируется по содержанию.

[34] Имеется в виду присвоение Козинцеву звания профессора.

[35] С.В. Комаров — преподаватель ВГИКа.

[36] Козинцев вел во ВГИКе режиссерскую мастерскую. Из-за отсутствия ученого звания он получал минимальную зарплату, которой не хватало даже на оплату регулярных поездок в Москву для проведения занятий.

[37] Письмо написано в самом начале 50-х годов и связано с попыткой друзей Эйзенштейна издать сборник его статей, в основном публицистических, и сборник, посвященный «Броненосцу «Потемкин», который был подготовлен к выпуску еще в 1944 году к двадцатилетию фильма.

[38] Н.К. Черкасов — народный артист СССР, депутат Верховного Совета РСФСР. Работа с театроведом Е.М. Кузнецовым над книгой «Записки советского актера» шла с конца 40-х годов до 1952 года.

[39] И.Г. Большаков — министр кинематографии СССР до мая 1953 года.

нерным и устарелым литературный стиль, который в тех случаях, когда выражал все навороты С.М., был вполне уместен. Применимо к поздравительной тематике — он выглядит, на нынешний взгляд, более архаичным, нежели слог 18-го века.

Жаль. Хотелось бы перечитать статьи об японском театре, о курсе режиссуры, лекции о монтаже и т.д.

Лучшее в сборнике — подробности постановки старых картин. Что стало со сборником, посвященным «Потемкину»? Вышел ли он?

Пишите, не пропадайте!

Г. Козинцев 2/V

Шер ами и свит Пера, почтенный Юра сообщил мне, что Вы звонили, и..... вроде..... чего-то..... написать..... там..... вроде..... про Эйзенштейна..... в общем..... ну да.....[40]

Если это все имеет отношение к изданию сборника про С.М., то, конечно, я буду со всем энтузиазмом принимать в нем участие.

Но...

Если можно будет писать про С.М., а не про некоего скучнейшего и серейшего рецензента газеты «Советская культура». Тут я ничего сделать не смогу.

Поэтому поговорите с теми, кто будет за это ответствен, и сообщите, что если мое сочинение на эту тему может представлять интерес, то следует заранее представить себе и что приблизительно я напишу. Если же это «что», практически говоря, имеет значительный шанс превратиться в «ничто», то, м[ожет] б[ыть], лучше меня это дельце сработает кто-нибудь штатный. Если же действительно затевается честное дело, то я буду счастлив им заняться.

В данное время у меня на душе птички поют. Я ставлю в Александринке «Гамлета» — и это просто счастье.

Вот и вся моя жизнь. Про Вас слышал и от Юры и Элы, и недавно от Любы[41], которая у нас гостила.

Часто Вас вспоминаю и считаю, что уже пора повидаться.

Привет и чтобы все было хорошо!

Г.К.

17 X 53 Ленинград

Дорогой, а также любимый друг Перочка,

простите, что отвечаю с запозданием. Живу еще на даче, и письмо пришлю через несколько дней. Разговор с С.М. и какой-то мой рассказ ему — не вспоминаю. Много их было, всяческих разговоров и рассказов.

Доклад мне, конечно, хотелось бы прочесть. Смущает меня только ограничение темы (рисунки), но, м[ожет] б[ыть], это может быть только предлогом?

Рисунков С.М. я видел множество, но как раз именно выставленные не помню[42]. Помню совсем другие сюжеты.

Очень жаль, что не удалось повидаться в Москве. Вначале я жил в Истре и сразу же после уроков уезжал на дачу[43].

В день отъезда (была суббота) множество раз звонил к Вам, но Вы где-то прожигали жизнь.

Теперь приеду в десятых числах октября. Опять на неделю, и очень хочу Вас повидать.

Здесь дождь, тоска и невеселые мысли. 30-го переезжаем в город.

Целую в нос, и чтобы нам, старикам, был покой и хоть что-нибудь приятное.

Г. Козинцев

Комарово, 22.9.57 г.

Старуха Пе,

привет от старика Ге. Новостей не. Каждый божий день звонит «Литературка» и прочит вставить по фразе, чтобы старику Се все-таки не так уж мягко лежалось, как получается по моему сочинению[44].

Но этот Ханютин[45] (кто меня увлек на это безнадежное дело) — человек, очевидно, хороший. И хочет, чтобы получилось прилично. Но, вероятно, суть не в нем.

Некогда статья была хорошая, а теперь я уже и сам не соображаю, что получилось. Как говорит пословица: «Со всех по фразе, автору петля».

---

[40] Козинцев воспроизводит стиль речи Ю.Е. Борщевского, сына С.З. Магарилл от первого брака.

[41] Эла — жена Ю.Е.Борщевского; Люба — Л.М.Козинцева-Эренбург, сестра Г.М. Козинцева.

[42] Козинцев имеет в виду выставку рисунков Эйзенштейна, открывшуюся в Москве 22 февраля 1957 года. В архиве сохранился пригласительный билет на вернисаж, присланный Козинцеву, но на выставке он не был, так как в феврале-марте занимался окончательным монтажом и перезаписью «Дон Кихота».

[43] Приехав в Москву для занятий во ВГИКе, Козинцев жил на даче Эренбургов в Истре.

[44] Имеется в виду статья о 2-й серии «Ивана Грозного», выпущенной на экран 1 сентября 1958 года. Статья не была опубликована.

[45] Ю.М. Ханютин — критик; в то время работал в отделе искусства «Литературной газеты».

В общем, я пытаюсь быть честным хоть по отношению к сюжету моих многочисленных сочинений. Кстати, боюсь, что мне такого автора для себя не подыскать.

Стало грустно, потому целую в нос.

Г. Козинцев
15 IX 58 г.

Ленинград 14,6,65 г.

Дорогой друг Перочка!

Сто лет нет от Вас ничего. Как Вы и что Вы?..

Я уже давно не был в Москве, поэтому и про Вас ничего не слышно. А получилось так, что существую опять в днях нашей бурной молодости. Вчера нашел Вашу статью в «Советском экране» (том!) о съемках «Нового Вавилона»[46]. Помните ли Вы ее?..

Теперь начал самую трудную главу об Эйзенштейне[47]. Трудно так, что не знаю, справлюсь ли. Уж очень много вранья и глупости со всех сторон. Прочитал вводные статьи к собр[анию] соч[инений]. Полное убожество. Был он, оказывается, добрячком. И опять учат: чего-то недопонимал, старался бедненький, но трудно было ему, убогому, освоить то, что так ясно Юреневу.

Боюсь, что случилось так, что я оказался «крайним». Если не выйдет у меня, не знаю, кто сможет рассказать, как же оно было на деле.

Теперь приступаю вплотную. Просьба к Вам: до меня дошли слухи, что обнаружились новые записи из дневника, где фигурирую и я. Мне они очень важны. Если можно, попросите молодых людей из ВГИКа (о которых Вы мне говорили) перепечатать эти листы и выслать мне.

И еще вопрос: была какая-то статья С.М., где он писал об убожестве большинства фильмов, говоря, что дело не меняет то, что, может быть, получится «одна фильма крестьянская», одна «парижская» и еще какая-то (не помню, о чем шла речь). Было это написано, очевидно, во время съемок «Нового Вавилона». Где ее можно найти?

Есть ли у Вас какие-нибудь сведения от Кришны. Она совершенно замолкла, как и Ланглуа[48]. Что с ней?..

Целую Вас. И чтобы прошли все болячки. А молитвы мои неизменно с Вами; но черта лысого они помогают нашему брату...

Much love

Г. Козинцев

Публикация, предисловие и примечания В.Г. Козинцевой и Я.Л. Бутовского

---

[46] Аташева П. «Новый Вавилон». На съемках у режиссеров Козинцева и Трауберга на Ленинградской фабрике Совкино. — «Советский экран», 1928, N 35, с.7.

[47] В окончательном тексте книги «Глубокий экран» — подглавка «Сергей Эйзенштейн» во 2-й главе.

[48] А. Ланглуа — основатель и директор Французской синематеки, большой друг Козинцева; К. Рибу — приятельница Ланглуа.

Е. Левин

Четвертое измерение истории кино

Перечитывая сегодня работы историков советской кинематографии, в том числе и книги о ее мастерах, вновь и вновь убеждаешься: сделано немало, и далеко не все устарело. Но как много предстоит сделать авторам новой истории кино СССР (1917—1991)! В их распоряжении — куда более обширный и разнообразный материал, ждущий новых историко-теоретических концепций и современных методологических подходов. Последние, без сомнения, включат в себя и более полный биографический аспект. До сих пор ему уделялось мало внимания даже в монографиях о крупных кинематографистах. Точнее, события описывались внешне, не исключая самых драматических, во внутренний же мир художников погружаться было не принято, их душевные состояния в периоды взлетов и катастроф часто описывались такими, какими они должны были быть, исходя из предписанных нормативов «правильного» поведения и переживания.

В «Устных рассказах» Ромм повествует о том, как С.С. Дукельский закрыл его «Пиковую даму» на середине работы. Михаил Ильич вспоминает об этом много лет спустя не без юмора. Но каково ему было тогда? В каком душевном беспокойстве выбирал он новый сценарий, что думал о судьбе будущего фильма, по-прежнему решительно ничем и никем не защищенный от произвола самодура? А Пудовкин после провала «Дезертира» и «Победы»? А как жилось Александру Медведкину в 30-е годы и позже? Ивану Кавалеридзе после запрещения «Прометея»? Леониду Лукову, Александру Зархи и Иосифу Хейфицу, Эйзенштейну и Пудовкину после постановления ЦК ВКП(б) о второй серии «Большой жизни»? Беру лишь самые известные примеры. Не менее важно понять, как премии, награды и всякого рода поощрения формировали внутренний мир кинематографистов, как происходило их духовное врастание в партийно-государственную систему и как они осмысливали и оценивали все то, что с ними происходит. Ведь без этого нельзя разобраться в их биографиях и творчестве — от выбора темы до интервью после премьеры фильма. Будущей истории советского кино необходимо психологическое измерение, она бесстрашно включит в себя личностные миры (здесь неизбежно возникает общая проблема границ дозволенного, и решать ее придется в каждом отдельном случае самостоятельно). Документов и свидетельств сохранилось вполне достаточно.

Вот один пример — Эйзенштейн. Еще до катастрофы второй серии «Ивана Грозного». Поле гибели «Бежина луга».

17 апреля 1937 года Сергей Михайлович был вынужден подать заявление об уходе из ВГИКа: ему было заявлено, что отъявленный формалист отныне будет лишен возможности калечить доверчивых студентов. Режиссер оказался без работы. Время было страшное. Положение казалось безнадежным. Но Эйзенштейн в августе вместе с Петром Павленко начал писать сценарий «Русь» (будущий «Александр Невский»), а в марте следующего года уже готовился к постановке фильма.

Биографы Эйзенштейна объяснили его выбор, да и сам режиссер написал об этом в бодрой статье «Патриотизм — моя тема».

Однако наших знаний недостаточно: объяснение нельзя считать полным. Хорошо бы понять, что творилось на душе у Сергея Михайловича в эти месяцы. «Бежиным лугом» он надеялся залечить глубокую рану, нанесенную крахом фильма «Да здравствует Мексика!». Картина о современности должна была вновь ввести его в строй действующих режиссеров (фильм «Старое и новое» вышел в 1929 году). Почти исступленную напряженность «Бежина луга» не объяснить, если не учитывать душевного состояния Эйзенштейна, который в начале 1932 года вернулся из-за границы и не был уверен, что, объявленный Сталиным невозвращенцем, он не подвергнется репрессиям, получит возможность работать в кино. И вот — мстительное уничтожение Б.З. Шумяцким «Бежина луга». Вынужденное признание режиссером своих «ошибок», публичные «покаяния», череда самоуничижений. И мысли о будущем, о завтрашнем дне. О новой ра-

---

Продолжаем мемориальную публикацию материалов из архива Ефима Левина. См. «Искусство кино», 1992, № 10; 1993, № 6, 7.

8 Зак. 468

боте. За что браться? Что выбрать? Какую цель поставить основной, учитывая все, что происходит, сообразуясь с обстоятельствами и не отрекаясь от своего прошлого, не теряя лица, не изменяя себе?

А обстоятельства были крайне неблагоприятны. Эйзенштейна стало модно не только критиковать, но и поносить. Всякий мог указывать ему на ошибки, выступать в роли учителя и наставника. В одном из автобиографических набросков Эйзенштейн пишет о том, что глубокое влияние на него оказали рассказы о тех, кто шел на самобичевание для достижения поставленной цели (такие же поступки приписал он Невскому и Грозному); далее мы читаем:

«Старое и новое»

«В личной, слишком личной, собственной моей истории нередко шел и я сам на эти подвиги самоуничижения.

И в личной, самой личной моей жизни, может быть, слишком даже часто, слишком поспешно, почти что слишком даже охотно и тоже... безуспешно»[1].

В самом деле, все было напрасно. Со всех сторон в него тыкали пальцами, а он должен был терпеть, делать вид, что так и должно быть, что это ему нравится, потому что приносит пользу: здоровый коллектив поправляет, воспитывает и наставляет на путь истинный каждого, кто с него собьется.

В то время во ВГИКе учился аспирант В. Балашов. С ним связана одна скандальная история, но речь не о ней, а о том, что этот молодой человек решил построить свою научную карьеру на «разоблачении» истинной сути теории и практики Эйзенштейна, чем и стал известен в стенах института, где это, увы, поощрялось. С Балашовым пришлось иметь дело профессору Н.М. Иезуитову, который принял кафедру киноведения в 1936 году.

Николай Михайлович Иезуитов, один из основоположников советского киноведения, был дружен с Эйзенштейном, знал ему цену и когда мог ограждал его от нападок, хотя в те годы это было делом опасным. Случай с В. Балашовым — тому подтверждение.

«Отзыв
о работе В. Балашова «Теоретические взгляды Эйзенштейна в связи с его практикой»

Сообщаю, согласно предложению т. Иванова, свой отзыв о работе Балашова.

Кафедра истории кино в конце прошлого года подвергла первый вариант работы Балашова резкой критике. Несмотря на то, что автор собрал большой материал и проделал не менее большую работу, его исследование носило схоластический характер, давая критику взглядов Эйзенштейна с формальной стороны, не связывая этой критики с критикой творчества Эйзенштейна. Одним словом, работа носила разоблачительный и притом формальный характер. В ней был также ряд грубых ошибок, которые могли быть истолкованы как политические, если бы они не объяснялись простой неграмотностью изложения.

Такая оценка кафедры вызвала конфликт. Балашов с предложениями рецензентов не согласился и поднял вопрос перед дирекцией о пересмотре решения. Но дирекция встала на точку зрения кафедры. И Балашов вынужден был приступить к переделке.

Новый вариант работы, представленный им в текущем году, отличается от предыдущего большей конкретностью критики, более простым изложением. Он явился шагом вперед к отказу от тенденциозного зубодробительного — без понимания искусства — разбора теории Эйзенштейна. Зная Балашова, уровень его культуры, принимая во внимание также и то, что последний вариант его работы об Эйзенштейне является едва ли не 5-м или 6-м вариантом (он начал заниматься теоретическими взглядами Эйзенштейна еще в семинаре по истории кино у Н.А. Лебедева несколько лет назад) — кафедра не могла настаивать больше на новых переделках, тем более что автор должен весной текущего года представить диссертацию об Эйзенштейне, где снова разбирает и теоретические взгляды Эйзенштейна, и его творчество. И кафедра приняла работу.

Если судить об этой работе с точки зрения ее пригодности для печати, — то лично у меня нет никакой уверенности в том, что работа Балашова может увидеть свет, потому что в ней нет настоящего понимания советского искусства и стоящих перед ним задач, нет и настоящего понимания задач научно-теоретической работы, уже не говоря о литературной беспомощности. На подобную рапповщину, на спекуляцию философскими теориями Балашова толкали его

[1] Эйзенштейн С. Избранные произведения. в 6-ти т. М., 1964, т.1, с. 500.

прежние индивидуальные руководители. В результате мне как руководителю кафедры, приступившему к работе недавно, меньше года назад, пришлось иметь дело уже с готовыми результатами воспитательной работы. Одним из результатов этой работы и является Балашов, человек с большим самомнением и явной переоценкой себя и своих возможностей, не напечатавший за время пребывания своего в Институте ни одной, даже газетной, статьи, претендующей на работу ассистента и чуть ли не руководителя семинара по теории кино (это с его-то научным багажом!).

Повторяю, надо отдать должное, Балашов много и упорно работал над изучением теоретических взглядов Эйзенштейна, и кое-что в его критике Эйзенштейна имеет и ценность, и значение. Но общий смысл его работы направлен не на то, чтобы помочь мастеру, а чтобы его унизить, поймать с поличным и предъявить улики. Я постараюсь в редакционной обработке рукописи устранить элементы злопыхательства и схоластики, но что из этого может получиться — сказать не могу. Знаю только одно, что моя редакционная правка рукописи встретит очередной скандал со стороны автора и попытки во что бы то ни стало защитить и отстоять написанное.

Н. Иезуитов
11.III-38 г.»

Таков был один из мелких уколов, но когда их много и когда крупных не занимать, а надо работать над «Александром Невским», надеясь, что он, помимо всего прочего, заткнет рты всем маленьким и большим балашовым, — то нет никакой уверенности, что фильм удастся закончить или что он будет одобрен.

Все это живет в сознании и в подсознании, прямо и косвенно влияет на замысел, на сценарий, на фильм. Повседневность была наглухо замкнутым искривленным пространством, дышать приходилось ядовитыми испарениями. Может ли историк кино рассматривать «Александра Невского», вынув фильм из его исторического времени и из духовного времени Эйзенштейна и поместив в безвоздушное пространство каталога, тематического или жанрового списка?

«Проникновение в трагическую диалектику прогресса — занятие, требующее серьезности и мужества. Нам, из исторического далека, оно дается сравнительно легко. Живые люди с горячей кровью и жгучими страстями, их надежды, отчаяние, предсмертные судороги исчезают где-то за поворотами столетий, и перед глазами остается холодный параллелограмм исторических сил с пересекающей его равнодействующей»[2]. Это написано в статье Г.С. Кнабе «Римский гражданин Корнелий Тацит», но относится, конечно же, ко всем действующим лицам истории. А мы слишком часто изучаем именно «холодный параллелограмм» и его «равнодействующую». Теперь ничто не мешает нам видеть все «исторические силы», влияющие на кинопроцесс и слагающие отдельные судьбы. Мы можем понять, как по живому складывался четкий «параллелограмм» и каких мук стоила «равнодействующая».

Например, если продолжить разговор о работе над «Александром Невским», она шла трудно — через сомнения, опасения, черные минуты Эйзенштейна и через его веру в себя, в то, что его работа имеет смысл и окажется нужной зрителям, через сознательные и неосознанные художественные компромиссы и через точную постановку новаторских задач. И через многое другое — тут болезненный клубок, и его предстоит бережно распутать, сохранив в целости все нити, живые нити биографии, ставшей частью культуры, и культуры «с горячей кровью и жгучими страстями».

У Эйзенштейна была могучая творческая воля и сильный режиссерский характер. «Александр Невский» был закончен, и остальное от автора не зависело. Оставалось ждать высочайшей оценки. Фильм был одобрен Комитетом по делам кинематографии 9-го ноября 1938 года (в кресле репрессированного Б.З. Шумяцкого сидел С.С. Дукельский, вполне монструозный тип). А за пять дней до этого «Александр Невский» был показан в Московском Доме кино «писательской общественности», после чего состоялось обсуждение, на котором присутствовал Эйзенштейн. Он еще не знал, как примут фильм «наверху», но ему было ясно, что пришедшие на просмотр литераторы (почти все малозначительные) — проверочная аудитория: необходим был предварительный зондаж общественного мнения (на объективность профессиональной среды полагаться было нельзя).

Эйзенштейн не воспользовался возможностью выступить развернуто и основательно и ограничился следующей репликой:

«Я не хотел говорить, потому что я — сторонник разделения труда. Я снимал — вы смотрели, вы говорили — мы слушали. И мы откладываем в своем сознании то, что вы сказали о нашей работе, и используем это для следующей работы.

Я хочу только мельком остановиться на двух-трех замечаниях, сделанных здесь. Первое замечание — о языке. Неужели, товарищи, вы думаете, что, изучая XIII век, мы не

---

[2] Античность и современность. Сб. М., 1972, с. 350.

заметили, что слово «сурьезно» и другие слова не фигурировали тогда в словаре? Почему товарищи, бросающие нам упрек, что мы позволяем вольности в русском языке, не идут дальше, почему их не поражает, что немцы говорят по-русски и даже без акцента? Неужели им не приходит на ум, что это преднамеренно, сознательно, может быть, немного нагло, но задача здесь была одна — с минимальной затратой энергии довести до зрителя то, что здесь говорится.

Совершенно под тем же углом зрения мы решали и бой. Неужели вы думаете, что мы никогда не видели раненых, страданий, или не знаем, что в таком сражении бывает много крови?

Конечно, все это мы знаем. В свое время на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин» пролили немало крови, и здесь у нас совершенно сознательно была установка не давать этого. Нам было важно дать бой веселым, жизнеутверждающим и таким, чтобы он вызывал в первую очередь охоту драться в момент, когда нам придется драться.

Я хочу отвести обвинение в том, что мы не раскрыли психологии немцев, не дали психологических тонкостей фашистского лица.

То, что сейчас делают в Германии, не дает им права иметь лицо. Это — железная морда, железный кулак, железный сапог. И не от бессилия показать психологию немцев, а как сознательная установка, — я показал эту железную свинью, которую мы будем громить, если она посмеет посягнуть на нашу страну»[3].

Уклонившись от разъяснений и полемики, Сергей Михайлович поступил благоразумно: дать понять, что он считает фильм удачным, было бы неосмотрительно, так как усугубило бы его вину в том случае, если бы картину объявили порочной. Но, видимо, была и другая причина — его душевное состояние: было трудно и не хотелось говорить, спорить, убеждать случайных зрителей, совершенно посторонних людей, и не имело смысла, и недоставало душевных сил через головы почтенных литераторов обращаться к тем, кто устроил это обсуждение и, видимо, ждал от режиссера программного выступления.

В его реплике чувствуется скованность, принужденность, но в ней нет фальши. Он точно изложил сверхзадачу фильма, никем ему не навязанную. Здесь все было подлинным, совпадение с официальной установкой не должно сбить с толку.

Но что творилось в душе Эйзенштейна (возвращение во ВГИК, а затем и совсем прощение, награждение за «Александра Невского» орденом Ленина и назначение художественным руководителем «Мосфильма») после того, как его картина, вышедшая на экраны 1 декабря 1938 года, без лишнего шума легла на «полку» как «не соответствующая моменту» (товарищ Молотов и партайгеноссе Риббентроп подписали 23 августа 1939 года пакт о ненападении)? Как ему работалось на новом посту, с легким ли сердцем руководил он творческой жизнью киностудии, что советовал коллегам? На что ориентировал? Не боялся ли ошибиться и ненароком подвести товарища, невольно оказаться злым гением или даже провокатором? Ничего ведь нельзя было заранее предугадать, предвидеть, просчитать, не с кем было проконсультироваться!

В сентябре 1940 года он взялся за «Ивана Грозного». Анализируя и оценивая замысел фильма, не забудем все, что пережил Сергей Михайлович хотя бы только в 30-е годы. Будем помнить, что на страницы нового сценария падала тень от коробок арестованного фильма. А в начале 1941 года (еще до вероломного нападения верного союзника, после чего «Александр Невский» был спешно тиражирован и снова вышел на экраны) Эйзенштейн получил за «полочный» фильм Сталинскую премию I степени!! Впору спятить, не правда ли?

Вы, может быть, скажете: пусть во всем этом разбирается биограф-психолог или автор романа (фильма, спектакля) о режиссере (хотя бы подобно тому, как это делает Ларс Клеберг в своих пьесах об Эйзенштейне). Не могу с этим согласиться. В число «исторических сил», определяющих творческий процесс, включено и все то, о чем идет речь, и еще многое, очень многое из того, что мы привыкли считать сугубо личным, биографическим, не входящим в художественное сознание и потому не представляющим интереса для строгого историка кино. Вспомним, кстати, что лучшие историки искусства и авторы самых интересных книг о его мастерах были прекрасными психологами...

Публикация Л. Прус

---

[3] РГАЛИ, ф. 2450, оп. 1, ед. хр. 15, лл.39-40.

Валентина Малявина

«Мы счастливы! Ты знаешь об этом?»

(Андрей Тарковский)

...Лето 1961 года

— Девочка! Поднимись, пожалуйста, в группу «Иваново детство», — приветливо позвала меня из окна красивая темноволосая женщина.

— Зачем?

— Ты нам нужна.

Я возвращалась домой через мосфильмовский дворик после нервной и утомительной фотопробы к фильму «Война и мир». Я очень устала, и мне не хотелось дольше оставаться на «Мосфильме», но меня очень звали, и я поднялась.

— Я второй режиссер фильма «Иваново детство». Зовут меня Валентина Владимировна Кузнецова. Знаю, что тебя смотрит Бондарчук на Наташу Ростову...

— Но я не пойду к ним больше.

— Почему?

— Слишком волнуюсь.

Дверь распахнулась, и в комнату прямо-таки влетел молодой человек, экстравагантно одетый.

Он внезапно остановился посреди комнаты и стал задумчиво смотреть в окно.

С нами не поздоровался.

Вдруг спросил меня:

— Какие тебе сны снятся?

— Разные, — отвечаю. — Я часто летаю во сне.

— И я! — он улыбнулся яркой улыбкой.

Валентина Владимировна стала знакомить нас.

— Это Валя Малявина. А это наш режиссер Андрей Тарковский.

Мне показалось, что Андрей не слышал Валентину Владимировну, потому что очень серьезно стал спрашивать меня дальше:

— А как ты летаешь? Ты землю видишь?.. Или как?

— И землю, и много-много неба. И все вокруг красиво. И очень Душе хорошо!

— А он не видит снов! Вообще не видит, — сказал Тарковский.

Я даже не успела спросить, кто не видит снов, и почему так важно, чтобы он их видел.

— Мне в фильме нужны сны Ивана, — продолжал Андрей, — мне они необходимы, а он не понимает, спрашивает — для какой цели?

Он замолчал и стал опять смотреть в окно, чуть покусывая ногти.

Мы с Валентиной Владимировной молчали.

Потом, глядя на меня, как будто я виновата, он крикнул:

— Сны и явь! Неужели это непонятно? — Резко повернувшись, он ушел. Не попрощался.

Через некоторое время Валентина Владимировна позвонила и пригласила меня на репетицию:

— Андрей Арсеньевич и Валя Зубков ждут тебя, — строго сказала она.

Репетиция началась.

Зубков — по сценарию Холин — спрашивает меня, медсестричку Машу:

— Как звать тебя?

Я смотрю на Холина, с интересом разглядываю его: мне не верится, что я вижу моего любимого актера Валентина Зубкова, и еле слышно говорю:

— Маша.

Андрей радостно закричал:

— Сможешь повторить то же самое?

Зубков-Холин снова ласково спрашивает:

Валентина Малявина в фильме «Иваново детство»

— Ну... а как звать тебя?

У меня дыхание перехватило, и я едва смогла сказать:

—Маша.

Потом — неожиданно для самой себя — закрыла глаза и поцеловала Зубкова-Холина. Открыв глаза, тихо заплакала. Андрей очень по-детски спросил:

— Отчего ты плачешь?

— От счастья.

И ушла.

После этой репетиции Андрей утвердил меня на роль Маши. Познакомил с будущими героями фильма: Колей Бурляевым и Женей Жариковым.

Познакомил меня Андрей и с Андроном Кончаловским. В то время они очень дружили.

Из дневника 1961 года

«Сегодня случился туман. Наверное, от него в группе так тихо. Андрей взял меня за руку и повел к Лебединому пруду[1]. Лебеди отдыхали у своего домика. Андрей оставил меня на берегу. Отошел. Сложил из ладоней кадрик и медленно стал приближаться ко мне, глядя сквозь перламутровый туман на дремлющих лебедей, на пруд, на меня. Подошел совсем близко...

— Как во сне... в красивом сне...

И поцеловал меня...»

Почти каждый вечер мы гуляли по Москве. Погода стояла чудесная.

Я родилась и выросла на Арбате.

И Андрей любил, когда я показывала ему свой Арбат. Он часто пел песенку Гены Шпаликова, от которого был в восхищении:

Ты сидела на диване,
походила на портрет,
молча я сжимал в кармане,
леденящий пистолет...

Андрей был очень красивый и знал об этом, но был недоволен своими густыми, совершенно прямыми и непослушными волосами. На макушке они торчали смешным ежиком. Я слегка дотрагивалась до них и смеялась.

Андрея огорчали и этот ежик, и я. В своем детском огорчении он был очень забавен.

Я просила его: «Скажи быстро: «На мели мы налима лениво ловили, для меня вы ловили линя, о любви не меня ли вы мило молили и в туманы лимана манили меня...»

Он послушно повторял, а когда говорил о туманах, чуть прикрывал глаза.

Я была в восторге от его очаровательной буквы «л», которую он произносил как «в».

— Ты вспоминаешь тот туман? Наш? У лебедей? Да? — спрашивал Андрей.

— Да.

— Но почему ты смеешься?

Я чуть-чуть передразнивала его букву «л», а он обижался и долго не говорил со мною.

Андрей любил Достоевского. Я — тоже.

Ему нравилось слово «фантасмагория», часто произносимое Федором Михайловичем. Когда с нами случались разные смешные истории, я восклицала: «Фантасмагория, господа, да и только!» Андрей хохотал. Мы много дурачились, но иногда он как-то особенно замолкал, тихонько покусывая ногти. Я чуть хлопала его по рукам, он, как ребенок, прятал их за спину и снова веселил меня.

Он был уверен в своей исключительной судьбе и мне пророчил необычный путь.

— Ты похожа... на кого-то... и она мне знакома давно-давно... Нет! Не так! Как будто я знаю тебя всю жизнь, даже раньше жизни... словно это уже когда-то было... У тебя бывает такое?

— Да. И мне в такие минуты — тревожно.

— И мне тревожно.

Из дневника 1961 года

«Андрей предложил мне ехать с группой в Канев. Я не смогу. Саша звонит каждый день и просит приехать к нему на съемки в Таллинн. Олег Даль восторженно кричит по телефону: «Твой муж будет мировой звездой! Збруев за «Младшего брата» получит «Оскара»!»

Наступил сентябрь, и начались занятия в Школе-студии МХАТ.

Я молчала, что утверждена на роль Маши.

Наш ректор Вениамин Захарович Радомысленский, которого мы все обожали, категорически

---

[1] Лебединый пруд находится на территории «Мосфильма» — *Прим. ред.*

запрещал студентам работать в кино. Но Андрей обещал снимать мои эпизоды в свободное от учебы время.

По приезде из Канева он часто ожидал окончания моих занятий в «Артистическом» — в кафе, что напротив Школы-студии.

Я приходила, мы пили крепкий кофе и говорили... Андрей рассказывал:

— Когда была война, я много страдал... и я знаю, как снимать «Иваново детство». А после войны был белый-белый день... и отец шел по тропинке... мама поодаль... сестра Марина рядом... хотел бежать к отцу — не смог. Я тебя обязательно познакомлю с отцом, и ты в него влюбишься. Да-да, все женщины в него влюбляются

Вдруг спрашивал:

— Ты любишь цыган?

— Да.

— А тебе Филипп Малявин нравится? Каковы «Бабы»? А?

— О да!

— Нет, ты больше похожа на суриковских женщин. Ты знаешь, что Кончаловские из Суриковых? Вы с Никитой Михалковым — как брат и сестра.

Он знал, над чем будет работать дальше, даже последовательность фильмов у него была определена. И все мечтал снять фильм о Федоре Михайловиче Достоевском. О процессе творчества его, о самом процессе. Сам у себя спрашивал и сам же отвечал:

— Как это у него получается?.. Тайна...

Однажды он сказал:

— Очень хочу снимать «Березовую рощу». Это будет как фильм в фильме. Снимать будем пасмурным днем.

Наша роща находилась на Николиной горе. Андрей, Валя Зубков и я приехали в рощу позже. Группа не спеша уже готовилась к съемкам. Рыли траншею.

— Для чего? — спрашиваю Андрея.

Не ответил. А спросил:

— Красиво здесь? Да?

— Печально, — отвечаю.

Было пасмурно и прохладно.

Андрей заставил меня надеть косынку и сам заботливо завязал ее сзади на узелок, долго занимался этим узелком, чтобы он красиво выглядел. Завяжет. Отойдет. Снова подойдет. Развяжет. Перезавяжет. И опять отойдет посмотреть — красиво ли?

Мне было смешно.

— Не смейся. Сосредоточься. Послушай тишину. Смотри в небо и слушай тишину. А я пойду посмотрю, что с березкой.

— С какой березкой?

— По которой ты будешь идти к Холину.

Когда я увидела поваленную, скользкую березку — испугалась, что на съемке упаду.

— А ты до съемок походи по ней... представь, что ты циркачка, — улыбался Андрей и напевал: «Она по проволоке ходила...»

В этой песенке тоже было много «л», поэтому получалось мило и смешно, к тому же он думал о другом, складывая из ладоней кадрик, смотрел в него на сломанную березку, думал, а сам машинально напевал.

Я хихикала.

— Что смешного? У тебя такие грустные глаза, и я не ожидал, что ты такая хохотушка. Лезь наверх!

Я попробовала пойти вверх по березке, но у меня не получилось.

Тогда Андрей взошел легко наверх, изящно повернулся и красиво сбежал вниз. Он был явно доволен собой.

— Тебе будет труднее, потому что ты должна медленно спускаться и смотреть не себе под ноги, а на Холина. Как ты будешь это делать? Покажи.

Я была в шинели и сапогах: все очень тяжелое, и у меня плохо выходил проход по березке.

Андрей взял меня за руку и вместе со мною поднялся на березку, встал сзади, слегка подтолкнул меня, и мы стали спускаться вниз, медленно-медленно...

— Вот так тихо ты должна идти и смотреть на Холина.

— Что я должна делать в этом эпизоде?

— Любить Холина и бояться... себя бояться...

И добавил:

— Как в наших отношениях.

В один из дней снимали эпизод с Андроном Кончаловским. Андрей и Андрон были в светлом настроении, и мне было легко и хорошо. Нашу березовую рощу посетили Никита Михалков и его

приятель Коля Томашевский. Их мотоцикл фырчал, неистовствовал, они тоже орали, хохотали и носились по роще. Но нашего настроения невозможно было нарушить. И Никита с Колей стали тихо смотреть, как мы работаем.

А вечером решили поехать на дачу к Михалковым. Ужинали за огромным круглым столом карельской березы вместе с Натальей Петровной Кончаловской и Сергеем Владимировичем Михалковым. Сергей Владимирович рассказывал смешные истории, и всем было весело, всем было просто замечательно!

Вдруг кто-то легонько наступил мне на ногу и задержал свою ногу возле моей. Мне хотелось посмотреть под стол, но я не смела. Гляжу на лица и не могу определить — кто же это проявляет такое внимание ко мне? Через какое-то время чувствую, что чья-то другая нога тоже чуть дотрагивается до меня... потом эти две посторонние друг другу ноги встретились, повели под столом свой «разговор» и вернулись на свои места.

Я вдруг как рассмеюсь!

— Простите, пожалуйста, — говорю, а сама смеюсь и смеюсь. — Простите, смешинка попала.

Всех рассмешила.

Наталья Петровна и Сергей Владимирович уехали в Москву, а мы остались на даче. Сидели у камина и долго смотрели на огонь...

Во дворе лежала гора хвойных веток, мы упали на нее, взялись за руки... молчали... А звезды яркие целовали нас...

Мне выделили славненькую комнату, в окошке — сосна-красавица.

Андрей постучался ко мне:

— Я хочу почитать тебе стихи.

И читал из Анны Ахматовой и Арсения Тарковского. Потом... потом было тихо... Я почему-то села в уголок и прижалась к стене.

— А где Андрон? — спросила.

Андрей резко встал, ничего не ответил и ушел.

Так получилось, что мои эпизоды снимались на протяжении всего съемочного периода. Когда у меня не было съемок, Андрей звонил и просил приехать в павильон. В первом павильоне снимали «Сон Ивана»: Коля Бурляев, девочка, машина с яблоками.

— Я выбрал девочку, похожую на тебя. Хочу работать с тобой всегда. Только больше ни у кого не снимайся... нет, у Райзмана можно. Он снимает актрису один раз и делает ее знаменитой. Я уверен — ему понравится «Березовая роща», и он позовет тебя в свой фильм. Я разрешу. Но только у него и больше ни у кого. Согласна?

Настроение мое было не из лучших, и я тихонько ушла из павильона. Был поздний вечер. Тихо. И крупный снег, как белые кружевные лоскуточки. Дверь хлопнула. Выбежал Андрей, крикнул мне:

— Почему ты ушла?

— Грустно стало.

— А почему должно быть все время весело? И почему нужно уходить, когда грустно?

— Ты простудишься, — говорю.

Андрей выбежал в одном свитере. Он поправил свой кашемировый шарф.

— Ты странная и своевольная. Не буду я с тобой работать.

— Я знаю.

Поцеловала его и побежала по аллее.

— Я отказываюсь понимать тебя! — кричал он мне вслед.

Его почему-то огорчала моя самостоятельность.

Как-то позвонил Андрон и пригласил меня в Зал Чайковского на «Милого лжеца» Б. Шоу в постановке Ремезовой и Акимова. Я с удовольствием приняла приглашение.

На следующий день звонит Андрей:

— Ты была вчера в Зале Чайковского?

— Да.

— С Андроном?

— И Наталья Петровна, и Никита тоже были на спектакле.

— Почему вы не позвали меня?

Тон был таков, что мне пришлось положить трубку.

— Я всегда тебя прощаю... Пойдем в твои гости, — предложил он через несколько дней.

Я была дружна с Верой Ипполитовной Патерсон, замечательной художницей и мамой знаменитых Джима и Тома Патерсонов. Когда Джим был маленьким, его снимали в фильме «Цирк», и все полюбили этого симпатичного черненького мальчугана. Сейчас Джим — интересный поэт, а Том, его брат, — известный оператор на ТВ.

Андрея обрадовало это знакомство. Ему понравились работы Веры Ипполитовны.

— Я думаю, вы согласитесь, Вера Ипполитовна, работать художницей по костюмам в нашем следующем фильме. Он будет называться «Страсти по Андрею». Вы, конечно, догадываетесь, что не обо мне идет речь, — и засмеялся, — а об Андрее Рублеве. И Валя будет сниматься. Она будет играть Марусю. Маруся любит смешного художника и сама пишет иконы. Она ходит с художниками по России... а потом ее любимого убивают стрелой, и он умирает в чистом-чистом ручье...

Но не скоро Андрей начнет снимать фильм о Рублеве, в котором я так и не сыграю Марусю.

В.Малявина и А.Кончаловский на съемках «Иванова детства»

Во время озвучания «Иванова детства» меня пригласили на пробы фильма «Утренние поезда». Сценарий мне понравился. Конкурс на главную роль, которую мне предлагали, был большим, и мне хотелось участвовать в нем. Андрею я не сказала об этом. Не уверена была в положительном результате, но Фрунзик Довлатян и Лева Мирский утвердили меня.

Мне очень хотелось сниматься в этом фильме, но я не знала, как отнесется к этому Андрей и как ему сказать, что хочу и буду работать в новой роли.

И вот мы пошли поужинать в «Националь».

У Андрея там была назначена встреча с Эрнстом Неизвестным.

Андрей был весел: «Иваново детство» пригласили на Венецианский кинофестиваль. Эрнст поздравлял нас. Он мне был симпатичен. Я вдруг спросила Эрнста:

— Вы тоже гений?

— Почему — тоже? — переспросил Неизвестный.

— Потому что Андрей — гений.

— Я — гений. Андрей — гений. Без «тоже».

Мне нравилось говорить с Эрнстом, и я спросила:

— А можно так сказать: «Вы — гений, Андрей — тоже?»

— Так можно, — хохотал Неизвестный.

Я выбрала момент и стала рассказывать историю Аси из «Утренних поездов»:

«... она бежит в подвенечном платье по мокрой платформе, догоняя электричку, она убегает от любимого...»

— Вот, и Настасья Филипповна у Федора Михайловича убегает из-под венца... Сама придумала историю Аси? — спросил Андрей.

— Нет. Зак и Кузнецов. Снимать этот сценарий будут Довлатян и Мирский. Меня утвердили на роль Аси.

Андрей молчал, как бы не проявляя никакого интереса. Я спросила его:

— Как ты к этому относишься?

— Что бы я ни сказал, ты все равно поступишь по-своему.

Я стала сниматься в роли Аси в фильме «Утренние поезда».

В августе 62-го Андрей Тарковский, Сергей Аполлинариевич Герасимов, Тамара Федоровна Макарова, Жанна Болотова и другие отправились на Венецианский кинофестиваль.

Меня отпустили с трудом — из-за съемок в «Утренних поездах». И я позже других вылетела в Италию. Остановилась в Париже, а 27 августа прибыла в Венецию.

Из дневника 1962 года

«...Вышла из самолета, и жаркий, плотный воздух крепко обнял меня.

— Валя! Здравствуй! — приветствовали меня двое молодых людей из «Совэкспортфильма». — Ну, пойдем? Андрей должен встретить тебя!

Мы пошли к причалу.

Боже! Сколько воды! Она появилась как-то вдруг, совсем неожиданно!

— А вон и Андрей!

Андрей стоял на корме катера и несся по водам канала навстречу нам. Лицо у него было счастливое.

Катер замер, я прыгнула к Андрею, и мы помчались на остров Лидо в отель «Эксельсиор».

Я не могла наглядеться на уходящее солнце, на приближающийся город, который весь светился на фоне огромного круглого солнца. Малиновый его круг был больше города и как бы стоял на воде. И сказочный город тоже покоился на розовато-золотой воде.

Я не могла наглядеться на Андрея.

— Я есть? Андрей, скажи мне — я есть?

Андрея радовала моя счастливая растерянность.

Катер нырнул в маленький тоннельчик и остановился перед отелем.

Вокруг — музыка и смех! Красивые люди в ярких одеждах на площадке перед отелем танцевали твист.

Андрей проводил меня в номер со старинной мебелью и огромной ванной комнатой.

— Ты будешь жить в номере с Жанной Болотовой. Отдохни, и пойдем гулять.

Мы гуляли по ночной Венеции.

Андрей все увлекал меня во дворики. Почти в каждом дворике посреди — фонтанчик, около которого отдыхали кошки. С некоторыми из них мы знакомились.

Согревает эти дворики лик Мадонны, освещенный лампадкой.

А на площади Сан-Марко много, очень много голубей. Они устраиваются на плечах, на голове — ласкаются.

На площади оркестранты в красивых красных мундирах божественно исполняют классику.

Собор Сан-Марко реставрируют. Мы с Андреем подошли к собору, отковырнули от стены собора немножко давней, древней штукатурки, завернули ее в носовые платки — на память. И вода вокруг! Везде вода!

И как же эти дома, площади, дворики чувствуют себя столько веков на воде?

Таинственность во всем! Красота!

Оказывается, и Андрон в Венеции! Как хорошо!

Целый день отдыхаем. Вечером пойдем смотреть «Лолиту» по Набокову. Мне подарили темные очки сердечком в красной оправе в честь премьеры «Лолиты».

Анна Маньяни — здесь! И Джина Лоллобриджида! И братья из «Рокко и его братьев»! К одному из братьев у меня явно возникла симпатия.

Утром на пляже у тихого моря долго говорили с Андреем. Он очень любит композитора Славу Овчинникова и считает его великим.

Сегодня были во Дворце дожей. Анфилады комнат. Гобелены во всю стену.

Все кажутся маленькими в этих залах, даже роскошный Сергей Аполлинариевич — и он тоже кажется.

Умненькие, холеные собаки носятся вереницей по этим замечательным комнатам.

Я из залы с портретами в золоченых рамах слышу, как Тамара Федоровна зовет одну из собачек:

— Иди ко мне! Какая ты красивая!

Андрей шалит:

— Тамара Федоровна, они по-русски не понимают. Они — итальянки.

Какой он все-таки ребенок, Андрей! И как это хорошо!»

Из дневника

«... Андрей за ужином тихо рассказывал мне: «...его пытаются догнать. Он убегает... ему очень тяжело нести на себе огромные крылья и подниматься по крутым каменным ступенькам, ему тесно под сводами, но он все поднимается и поднимается вверх. И вот он на крыше! Расправляет свои крылья и летит!»

Так Андрей хочет начать фильм «Страсти по Андрею». Иногда я бываю в сильном волнении, когда общаюсь с Андреем. Долго не могу успокоиться. Это тяжело для меня. Не свободно.

Только что он звонил и приглашал в гости. Не пошла».

«... Андрей взял меня за руку и повел к морю. Нас снимали.

В газете написали, что Андрей похож на мальчишку-гондольера.

— Это, наверно, из-за моей тельняшки, — смеялся Андрей.

Но наших глав делегации отчего-то расстроила эта газетная реплика по поводу Андрея.

А вечером к ужину пришел Андрон. Наши дамы встрепенулись. Я тоже.

Андрон пригласил нас с Жанной в бар. Мы, конечно, пошли, а вернулись только утром.

Сергей Аполлинариевич за завтраком тихонько сказал мне:

— Ну, что, птахи, провинились? Приготовьтесь, вас ожидает хорошая взбучка, — и запел, словно ни о чем меня не предупреждал.

На пляже в нашем полотняном домике все сели в шезлонги, образовали кружок, и собрание началось. Голоса приглушали до шепота, чтобы никто из посторонних не слышал, как нам с Жанной достается за ночную прогулку. Оттого что все были в купальниках и делали вид, что это не собрание, а отдых, было очень смешно.

Андрей ходил из угла в угол пляжного домика и кусал ногти.

Весь день он сердился и не разговаривал со мной.

Вечером я надела красивое платье, сильно накрасила глаза и губы, пришла ужинать. Я знала, что Андрею не нравится мое сильно накрашенное лицо, но я сделала это сознательно, как бы бросая вызов. Меня огорчало, что Андрей со мной не разговаривает, и я хотела получить от него хотя бы замечание.

Тамара Федоровна заметила, что мне лучше без грима. Андрей резко сказал:

— Она нарочно.

Андрон выручил меня:

— Красиво. Как в Древнем Египте.

Я была благодарна Андрону.

После ужина Андрей все-таки спросил:

— Ну, и как?

Я поняла, что он спрашивает о нашей ночной прогулке.

— Чудесно, — говорю.

— Что делали?

— Пили ледяное вино и слушали музыку. А утром встречали восход. Жанна нашла на берегу славного игрушечного лягушонка и подарила мне. Я его сохраню на всю жизнь».

Когда шел фильм «Мама Рома» с участием Анны Маньяни, Андрей мне сказал:

— Скоро наша премьера! Волнуешься?

— Очень!

— А мы сделаем так: средний палец положим на указательный, получится крестик, и победим, непременно победим! Вот так — смотри.

Он сложил крестик.

— Покажи!

Я тоже сложила крестик.

— Очень хорошо! Мы победим!

— Отчего у тебя такая уверенность?

— Я не знаю. Предчувствие. Все будет хорошо!

Перед премьерой «Мамы Ромы» весь зал приветствовал Анну Маньяни стоя.

— Очень!

— А мы сделаем так: средний палец положим на указательный, получится крестик, и победим, непременно победим! Вот так — смотри.

Он сложил крестик.

В.Малявина и А.Тарковский — триумфаторы Венецианского кинофестиваля. 1962 г.

А вечером, перед премьерой, меня всю трясло. Андрей хоть и успокаивал меня, но тоже заметно волновался. Отвечал невпопад, как всегда, от волнения грыз ногти, все время приглаживал на макушке свой ежик и слишком громко смеялся.

Я была в черном атласном платье. Тамара Федоровна Макарова нашла, что с ним будут лучше смотреться ее кружевные туфли и шитая серебром и бисером сумочка. Я несказанно благодарна Тамаре Федоровне за такое роскошное дополнение к моему туалету. А у Андрея — великолепный смокинг. Он то опускал руки в карманы, то вынимал их, и так — беспрерывно. Мы очень нервничали.

— Андрюша, а вдруг я упаду, спускаясь по мраморным ступенькам?

— Держись за меня.

— А вдруг вместе?

— Дурочка. Тьфу-тьфу...

Мы благополучно сошли вниз по красной ковровой дорожке, которая украшала не только белую мраморную лестницу, а весь путь от отеля до Дворца, где проходил кинофестиваль.

...Вспышки блицев и любопытные веселые лица зрителей... Как их много!

Нас провели в ложу. Из ложи мы поприветствовали зрителей. Зал был полон. Дамы в дорогих мехах, несмотря на жару, впрочем, в зале было прохладно. Исключительной красоты камни на дамах делали зал лучезарным. Мужчины либо в черных, либо — в белых смокингах.

Фильм начался.

— Сделала крестик? — нервно спросил Андрей.

— Сделала.

Он удостоверился — правильно ли? Поцеловал мои пальцы, сложенные крестиком, и мы замерли.

Ни один человек не вышел из зала. На других премьерах ходили туда-сюда.

После окончания фильма — пауза. И вдруг — шквал аплодисментов! Дамы и господа этого необыкновенного зала повернулись к нам, громко кричали «браво!» и хлопали в ладоши!

Успех! Боже — успех!

А когда мы вышли на улицу, люди плотным кольцом стали окружать нас, их оттесняли, но они сжимали нас и хотели дотронуться до Андрея и меня. Мы еле прошли к машине.

Оказывается, на улице, в летнем кинозале, тоже шел наш фильм. Три тысячи зрителей смотрели «Иваново детство».

1 сентября 1962 г.

«В машине Андрей кричал:

— Победа! По-моему, победа!

Он был счастлив! Я плакала.

Вдруг Андрей стал хохотать, смотрел на меня и хохотал, потом взял мою руку — я все держала крестик. Нежно освободил мне руку и целовал, разглядывая мои линии на ладошке. Я тоже смеялась».

Из дневника

«Сегодня утром с Андреем и Моникой Витти поехали на встречу со зрителями. Моника целовала меня и гладила мои волосы. Ей очень понравился наш фильм. Андрей радовался. Был горд. Я Монику не знала. Андрей видел ее в фильмах Антониони и знал, что она жена знаменитого режиссера.

Днем смотрели фильм «В прошлом году в Мариенбаде». Этот фильм в 61-м году получил «Золотого льва Св. Марка». Просмотр был в маленьком частном кинозале. Белые стены этого зала были украшены позолоченными светильниками. Мягкие бархатные кресла темно-зеленого цвета — удобны. Фильм изыскан.

После сеанса вышли погулять к каналу Гранде.

Андрею фильм понравился. Льву Кассилю — категорически нет. Между ними произошел спор.

Андрей стоял спиной к воде, а позади него был скользкий спуск. Вдруг он сделал шаг назад и стал катиться, как с ледяной горки, к воде. Я подала ему руку, пытаясь помочь, и тоже полетела к воде.

Всем было смешно. Ну, что же тут смешного, когда Андрей в светлом костюме, а я — в светло-желтом в белый выпуклый горошек платье от мадам Леже скользим с невероятной быстротой к мутной воде, где неизвестно какая глубина!? Помог нам выбраться наверх прекрасный гондольер.

Мы были сердиты, что еще больше забавляло остальных. Лев Кассиль, несмотря на наше настроение, продолжал ругать фильм «В прошлом году в Мариенбаде». Андрюша нервничал: желваки его двигались с бешеной скоростью...

Вдруг я очень громко, почти крича, спросила у Кассиля:

— Стихотворение снять можно? Я вас спрашиваю — стихотворение снять можно?

Кассиль ничего не ответил, пожал плечами.

— Оказывается, можно, судя по «Мариенбаду», — говорю я. Мне показалось, что Андрею понравилось мое замечание».

Из дневника

«...Равенна! Праздник газеты «Унита», где будет демонстрироваться фильм «Иваново детство».

Мы поехали в Равенну ранним утром. Остановились в небольшом городке выпить по чашечке кофе. Здесь Антониони снимал «Красную пустыню». Андрею показали место съемок. Андрей долго глядел на траву перед домом, потом отходил на большее расстояние и все смотрел, смотрел...

Мне очень интересно наблюдать за Андреем, и у меня есть ощущение, что он чувствует, как за ним наблюдают, и чуть-чуть актерствует».

В Равенне нас поселили в маленьком отельчике.

Андрей торопил меня:

— Пойдем скорее! Навестим Данте!

Мы пришли к могиле Данте.

Андрей отломил лавровую веточку от огромного куста, что рос возле могилы.

— Я награждаю тебя лавром!

— За что?

— Ты сейчас кроткая, как Беатриче... и тоже в алом платье, как она.

— А Беатриче была кроткой?

— Конечно.

— Эта веточка будет моим талисманом.

— Дай-то Бог. Мы счастливы! Ты знаешь об этом? — тихо сказал Андрей.

— Да, я знаю.

Вечером, на празднике газеты «Унита», после просмотра нашего фильма я испытала нечто невозможное и неповторимое!

Нас представили зрителям, мы сказали слова благодарности и сошли со сцены вниз. Все это происходило в роскошном саду. Меня плотно окружили люди. Было много женщин с детьми. Одна из них поднесла ко мне маленькую девочку, чтобы я ее поцеловала. Я поцеловала девочку, тогда мне начали протягивать других детишек, целовали мне руки и мужчины, и женщины. Их было очень много. Выстроилась очередь. Многие отчего-то плакали.

Я находилась в непонятном настроении. Нет объяснения этому новому для меня состоянию.

Я продолжала всех целовать и желала всем Прекрасного — на русском языке. Было ощущение, что меня понимают.

Длилось это около двух часов.

Андрей был рядом, чуть поодаль. В руках у него была книга, которую подарили мне, «Пиноккио» — Андрюша просил каждого, кто подходил ко мне, расписаться в ней в память об этом необыкновенном вечере. Все странички «Пиноккио» исписаны чудесными итальянцами. А Дмитрий Писаревский, в то время главный редактор журнала «Советский экран», написал мне: «Замечательной Валюшке в день ее подлинного народного триумфа в Равенне. Его скромный свидетель — Дмитрий Писаревский».

Нет, это был не триумф. Это было другое: я любила все и всех! И меня любили!

Я очень устала, но была счастлива, потому что была нужна.

Андрей очень радовался за меня. Отрешенно-спокойный, он все время гладил меня по плечу.

Спросил:

— Трудно иметь такой успех?

— Состояние... как будто чуть над землей...

— А-а-а... — как-то продолжительно протянул он.

Из дневника

«Сегодня в Зале Птиц отеля «Эксельсиор» вручали крылатых «Львов» победителям детского конкурса: Андрону Кончаловскому — за фильм «Мальчик и голубь» и Юлию Карасику — за «Дикую собаку динго».

Какой он красивый и какой нужный, венецианский «Лев»! Я бесконечно рада за Андрона! И ему очень рада! У него замечательно талантливое, красивое, доброе лицо!

Вечер был прекрасным!

А где Андрей? Куда он подевался?»

Пришла телеграмма из Москвы на имя главы нашей делегации: я срочно должна быть на «Мосфильме» на съемках «Утренних поездов».

— Что же делать? — печалилась я.

Андрей был холоден и отмолчался.

— Надо лететь в Москву, — сказал Александр Степанович Левада, глава нашей делегации.

— А как же «Золотой лев»?

Левада улыбнулся, а Андрей долгим, очень долгим взглядом посмотрел на меня, Левада даже неловко себя почувствовал и пошутил:

— «Лев» крылатый: он прилетит вслед за тобой.

Никто не знал о результатах конкурса, но я была уверена в нашей победе!

Победа случилась!

Фильм «Иваново детство» получил «Золотого льва»! И нам открылся весь мир!

Вот так Господь распорядился! Именно Андрей Тарковский показал мне весь мир! Я благодарю Бога!

А пока я срочно уезжала в Москву.

Из дневника

«Очень хотела увидеть Андрея, попрощаться с ним, но он, увидев меня в холле, уже с вещами, — отвернулся. У нас складываются странные отношения, с душевным напряжением. Как же так? Он ведь все должен понимать, а он часто обижается на меня, и я испытываю дискомфорт. Андрей отвернулся, а мальчики из «Совэкспортфильма», те, которые встречали меня, теперь провожали и делали вид, что не замечают моей нервозности и печали. Они шутили, взяли мои чемоданы, посадили в черную лакированную гондолу. Моим соседом в гондоле оказался мулат, очень красивый. Он тоже вылетал в Париж, а я через Париж — в Москву. Гондольер занимался какими-то своими гондольерскими делами и чистым голосом пел. Красивый мулат заботливо укрывал меня пушистым пледом...

Андрей! Где же он? Почему он так поступает?

Небо было черным, а большущие звезды — невероятно белыми.

Вдруг на площадке неподалеку от нас показался Андрей. Он видел нас, громко смеялся и не подходил, балагуря с миленькой переводчицей. Я была расстроена до слез.

А мулат все беспокоился обо мне: и так плед поправит, и эдак. Я громко, чтобы слышал Андрей, благодарила его, он радостно обнимал меня, положив мне руку на плечо.

Андрей еще ближе подошел к нам, он видит нас, я смотрю на него. Он молчит, я тоже молчу.

Гондольер развернул нашу прекрасную лодку, и поплыли мы по каналу Гранде.

Очень хотелось повернуться — не стала. Очень хотелось крикнуть Андрею — не крикнула. Просто разрыдалась.

Гондольер, как бы все понимая, еще громче запел свою дивную песнь. Мой красивый мулат расстроился из-за моих рыданий, ничего не спрашивал, только нежнее обнимал меня.

И... — все: Венеция вместе с Андреем осталась позади. Рыдая, я прощалась с Венецией; мне казалось, что и с Андреем.

Как счастливо с ним и как трудно».

По приезде в Москву мне надо было решить вопрос о переводе из Школы-студии МХАТ в другой институт. Меня пригласили на свой курс во ВГИК Тамара Федоровна Макарова и Сергей Аполлинариевич Герасимов, но я хотела получить театральное образование и непременно работать в театре.

Славный Вениамин Захарович Радомысленский позвонил Борису Евгеньевичу Захаве — ректору Театрального училища имени Щукина:

— Боря, у меня есть девочка, она хорошо учится, но снимается в кино уже во второй раз, что недопустимо. Только что вернулась из Италии, собирается в Америку. Боря, возьми ее к себе. Она может стать хорошей театральной актрисой.

Борис Евгеньевич Захава взял меня к себе в Щукинское училище. Он помнил, что я прошла конкурс и у них. Отпускал меня за границу, в начале третьего курса отпустил работать в театр к Анатолию Васильевичу Эфросу, только просил, чтобы экзамены я сдавала на «пять». Я так и делала.

Андрея я долго не видела. Мне рассказывали, что он приходил в Школу-студию МХАТ, искал меня, но ему сказали, что я учусь в Щукинском училище. Туда он не приходил.

Андрона я видела. Наталья Петровна Кончаловская сделала большую замечательную программу об Эдит Пиаф, и Андрон пригласил меня в гости на улицу Воровского послушать записи этого чудесного спектакля. Ах, как хорошо!

Андрея увидела случайно в коридоре «Мосфильма». Он шел мне навстречу, замедлил шаг, я остановилась. Я была в «подвенечном платье» для «Утренних поездов». Платье было красивое, а фата — с необыкновенными цветами, удивительной ручной работы.

Не помню, как я оказалась в объятиях Андрея. Он целовал меня. Мимо нас проходили режиссеры, актеры, работники студии. Как-то тихо проходили, почти на цыпочках, а мы все целовались в узком мосфильмовском коридоре.

Он меня часто ждал около гримерной, и если съемки заканчивались рано, мы куда-нибудь

отправлялись. Почему-то два сеанса подряд смотрели фильм «Казаки» с участием Зины Кириенко. Смотрели в кинотеатре «Центральный», что был на Пушкинской площади.

И всё целовались.

Потом ходили на югославскую эстраду... и опять целовались... и странно? — никто не удивлялся, никто не шикал, никто не осуждал.

Разве что на «Земляничной поляне» мы сидели, не замечая друг друга, а после «Земляничной поляны» Андрей сказал:

— Очень хочу познакомиться с Бергманом... и с Акирой Куросавой — хочу.

У меня такое ощущение, что в тот период мы почти все время молчали. Как-то без слов все было понятно.

Но мне не всегда было уютно: я приняла в свое сердце гения — не мужчину. Я любила его своей особенной любовью.

Он выбрал меня: я буду этим счастлива навсегда!

Андрон и Андрей написали гениальный сценарий «Андрей Рублев». Помню, Андрей сказал:

— Рублева может сыграть Слава Любшин или Ален Делон...

— Ален Делон? Почему?

— Взгляд, у него есть взгляд. Но я хочу совершенно новое лицо. Единственное лицо. Вот, послушай, — Таню Самойлову нельзя никем заменить в «Летят журавли», Инну Гулая — в «Когда деревья были большими», тебя — в «Ивановом детстве»... Ты понимаешь меня? Мне нужен такой актер и такое лицо, которое невозможно было бы заменить. Мне Личность нужна.

И Андрей Рублев появился! Толя Солоницын!

Кажется, в 64-м году Андрон и Андрей закончили сценарий об Андрее Рублеве, он был напечатан в журнале «Искусство кино»[2], а снимать фильм Андрей начал только в 66-м.

А я до 66-го года снялась в «Утренних поездах», потом с удовольствием работала у Бориса Волчека в «Сотруднике ЧК», у Паши Арсенова в «Подсолнухе». Работала у Анатолия Васильевича Эфроса в трех спектаклях и начала репетировать Арманду в «Мольере». И вдруг — приглашение в Театр Вахтангова! Рубеном Николаевичем Симоновым! С удовольствием приняла это приглашение! И сразу же много ролей! Снялась в советско-румынском фильме «Туннель». И продолжала учиться в институте — на «пятерки», как обещала Борису Евгеньевичу Захаве.

А может быть, ничего этого не надо было? А надо было ждать Андрея?

Я часто ездила за границу, но без Андрея. Никак не могла понять, что происходит — почему Андрея не выпускают за границу? Почему не разрешают снимать столь необходимый для России фильм об Андрее Рублеве? Я многого не понимала. Понимание пришло позже и травмировало меня на всю жизнь.

И... вдруг?! Звонок из Госкино:

— Валентина Александровна, собирайтесь в Индию и на Цейлон. Поездка будет большая.

— С кем я поеду?

— С Тарковским, Алешниковой, Зархи, Новиковым.

— С Андреем?! Господи!

— Да, с Андреем. И приходите завтра в Госкино для беседы.

На следующий день в Госкино мы радостно встретились с Андреем. Он хвалил фильм «Подсолнух» и говорил, что Паша Арсенов — потрясающе красивый человек. Что он талантливый и очень добрый.

— Он тебя снял гениально. Почти как я.

Я молчала. Когда Паша Арсенов пригласил меня в свой первый фильм, я приняла приглашение, умчалась в ростовскую степь и влюбилась в него. Он стал моим мужем.

— Ну, что ты молчишь? Неужели тебе не нравится?

— Андрюша, мне очень хорошо оттого, что ты так относишься к фильму и к Паше... он мой муж.

— Как муж? Ты вышла за него замуж?

— Да.

— По-настоящему?

— По-настоящему.

— Не может этого быть!

— Почему?

— Не хочу в это верить. Я привык, что твой муж — Саша Збруев.

И опять наступила пропасть в наших отношениях. Он почти не разговаривал со мною.

Почему так? У него была своя усложненная жизнь, почему еще и я должна была принадлежать этой сложной и без меня жизни? Мы любили друг друга, каждый по-своему, но почему он мучил меня порою?

Мне сразу же не захотелось никуда ехать: я знала, что нервозность не будет покидать нас. Он видел, что я разнервничалась, но — все! Он как бы ничего не понимал, и я его больше не

---

[2] См.: «Искусство кино», 1964, № 4-5. — *Прим. ред.*

интересовала. Только что говорили о Паше, и что я, дурочка, не понимаю, как прекрасно снял меня Арсенов... и вдруг — меня нет! Я еле сдерживалась. Решила тоже не обращать никакого внимания на Андрея.

Когда-то Андрей говорил мне:

— Хочу видеть тебя в фиолетовом платье с длинными волосами.

И вот — у меня длинные волосы, на мне красивое фиолетовое платье из тафты...

Я взяла себя в руки, казалась веселой и с радостью стала думать о нашей поездке.

Из дневника, декабрь 1963 года
(Дели — Бомбей — Коломбо — Бомбей — Дели)

«Опять в самолете. Это уже третий. Все нереально оттого, что много находимся в воздухе.

Андрюша почему-то в зимней шапке, завязанной под подбородком, и очень элегантном костюме. А в самолете жарко. Странный какой — почему в ушанке, да еще завязанной под подбородком?

Утром — Гималаи. Ослепительные, и небо яркое, голубое! Боже! Красота какая!

Дели. Аэропорт. Долго проверяют чемоданы и в глаза смотрят долго.

Андрей нервничает. Зимней шапки не снимает, чем вызывает большое любопытство.

— Андрюша, жарко ведь, — попыталась я заговорить с Андреем.

— Казахи, наверное, не дураки, — лаконично ответил он.

Почему именно — казахи? Мне стало очень смешно.

Он строго посмотрел на меня и совершенно неожиданно сказал:

— Дмитрий Дмитриевич Шостакович вообще не снимает зимней шапки. Понятно?

— Понятно-то оно — понятно, — говорю, еле сдерживая смех.

Он это видит и очень сердится на меня.

Едем в отель. Много рекламы, много людей, много грязи. Непривычное правостороннее движение. Коровы бродят по улицам и площадям. Мне казалось, что Индия должна быть яркой по цвету, а оказалась — как бы выгоревшая. Сари малиновые, синие, зеленые, но все блеклые от сумасшедшего белого солнца.

В отеле мой номер — высоко. Вышла на балкон. Внизу на площади перед отелем очень много людей. Какой-то человек продает кальсоны, почему-то советские, и громко кричит на эту тему. Чистильщики тоже орут. Другие медленно передвигаются, молчат или сидят, ничего не делая, глядя в одну точку. У каждого есть своя точка.

Андрей даже не зашел ко мне. Общается с Лилей Алешниковой. Несносно все это».

«Выехали в Бомбей. Люди на тротуарах, их еще больше, чем в Дели. Вблизи города — затопленные хижины. Они как бы шевелятся — так много живет в них людей.

И ночью душно. Вышла погулять и засмотрелась на сумасшедшего старика в шлеме времен Александра Македонского. Он был очень доволен собой.

Сзади меня легонько тронули. Это были Лиля и Андрей. Лиля любезно предложила пройтись с ними. Я не пошла, вернулась в отель.

Утром воздух был розовым, силуэты людей — лиловые. Они тихо передвигались по набережной. Несмотря на ранiее утро — это было целое шествие. Тишина-то какая...

С Андреем не разговариваем. Лиля не понимает наших отношений, но видит: что-то неладно.

Скорее бы Цейлон! Это моя мечта».

«Коломбо! Наконец-то! Много журналистов и фоторепортеров... На нас надели красивые белые огромные венки из чудесных цветов. Все нам улыбаются. Мы тоже.

Нас попросили сделать общую фотографию. Андрей был с одной стороны, я с другой. Вдруг он подлетает ко мне, берет под руку и продолжает сниматься уже рядом со мною. Слава Богу, что многие фотографии сохранились.

Минута отдыха — и пресс-конференция. Нетрудная.

Наконец — отдых! Плаваем в теплом океане зимою, в декабре. Андрей все время рядом.

— Скоро Новый год! Ты бы хотела встретить его здесь?

Я не знала что ответить.

Вечером Андрей пришел в наш с Лилей номер, принес водки, повесил на пуговичку своей пижамы табличку с надписью на английском: «Прошу меня не беспокоить». Выпил водки, хотел сесть на пуфик, получилось — мимо. Андрей хохотал, взял меня за руку и посадил рядом с собой на роскошный ковер.

Лиля смеется:

— Какой у нас замечательный столик получился!

Всю ночь просидели вокруг пуфика-столика. Андрей нежно ко мне относился. Отчего так? Цейлон!!! Это все он! Лиля взяла с собой кинокамеру и будет снимать фильм о нашем путешествии». (До сих пор Лиля хранит ту пленку. Жаль, что ее никто, кроме нас с Андреем и Яши Сегеля, не видел.)

«...Премьера «Иванова детства». Мы с Андреем встречаем гостей. Они подъезжают в красивых машинах... Чем-то смущенные... Много репортеров, вспышки слепят...

Подошла Бандаранаике[3], маленькая и очень скромная, подала узкую, прохладную руку, слабо пожала мою, словно у нее не было сил, потом сняла один из своих браслетов и надела на мою руку. Я даже не успела поблагодарить ее: она легким шагом удалилась во дворец, где должна была проходить наша премьера.

Андрей попросил меня выступить перед началом фильма. Ласково попросил, вселил в меня вдохновение, и «слово» мое — получилось. Андрей хвалил меня.

— А ты всегда со мною так говори, и все у меня будет получаться, — сказала я.

— Мне бы очень хотелось говорить с тобой так, но не всегда удается, — ответил Андрей и добавил: — Сложные мы, ух, какие сложные...

Фильм «Иваново детство» шел на английском языке — так интересно!

Утром — газеты с хорошими отзывами о фильме и о нас.

Днем ни минуты свободного времени. От усталости и жары хочется плакать. Зато вечером — потрясающе!

Как легко сейчас с Андреем, как хорошо!

Пошли с ним в бар. Он находился под первым этажом нашего отеля: огромная, прохладная зала. Уже тогда здесь была цветомузыка, и в этом огромном пространстве танцевало множество тоненьких людей; если в Индии почти все толстые, то здесь, на Цейлоне, — хрупкие, легкие.

Мы с Андреем тоже танцевали.

— Ты меня любишь? — вдруг спросил Андрей.

— Люблю.

— Но не так, как мне бы хотелось.

— А ты меня любишь?

— Да. И так, как хотелось бы тебе.

Я очень смутилась. И непонятно почему спросила, нельзя было так спрашивать, но спросила:

— А Ирму ты любишь? А своего сына Сенечку?

— И Ирму люблю и Сенечку! Ты ведь Пашу Арсенова любишь? И Андрона? Ведь ты влюблена в него? В Андрона?

Я была в фиолетовом платье, волосы ниже плеч.

Андрей остановил наш танец:

— Знаешь, когда мы будем ехать в машине, пожалуйста, положи ко мне на плечо свою голову или на грудь, а лучше на колени. Мне будет очень приятно.

— Но лежа на коленках, я не увижу Цейлона.

— Да, действительно. Тогда обнимай меня, а я тебя.

— Хорошо, — тихо ответила я.

Он улыбнулся. Лучи — красные, синие, оранжевые — меняли наши лица.

Андрей отвел меня в свободный уголок.

— Помнишь, что я тебе сказал в Равенне у Данте?

— Да.

— Скажи.

— Мы счастливы! Ты знаешь об этом?

Долго мы смотрели друг на друга.

— Я люблю с тобой целоваться, — сказал он.

— И я.

Не знаю, сколько времени мы целовались... Это было забвение.

Мы вернулись в ресторан, где наши уже заканчивали ужин. Никто нас не спросил: «Ну, где же вы?» Все были тактичны.

Павел Филиппович Новиков сказал:

— Завтра едем в Канди. Дорога длинная. Надо отдохнуть.

Но отдыхать совсем не хотелось. Андрюша спросил:

— А можно я возьму ужин, свой и Валин, в номер и отужинаю у девочек? И Валя есть хочет.

Зархи, обычно молчаливый, сказал:

— Ну, это понятно».

В.Малявина и А.Тарковский. Венеция. Пляж

---

[3] Сиримаво Бандаранаике — премьер-министр Республики Шри-Ланка (до 1972 г. — Цейлон) в 1960—1965 и в 1970—1977 гг., вдова убитого реакционерами лидера Цейлонской партии свободы Соломона Бандаранаике. — *Прим. ред.*

Из дневника

«Утро. Едем в Канди. Вот забота появилась — что бы надеть такое, чтоб нравилось Андрею? Надеваю юбку в складку цвета перванш, в белый крупный горох, кофточку из белого шитья, сандалии белые, в огромный серебряный горох, и красную, тонкого шелка косыночку (косыночка совсем маленькая, так что не закрывает моих длинных волос). Господи, какое это для меня мученье! В душе я — хиппи, и все эти переодевания доставляют мне лишние хлопоты. Мученье, да и только.

Лиля, как всегда, элегантна. Уже успела постоять на голове, Уже успела заснять из окна заклинателя змей: он на желтом песке у кромки океана с дудочкой напевает что-то своей змеюшке, а она, красавица, подымается во весь свой рост под ритм музыки.

Вбегает к нам Андрей, очень доволен нашим видом. И сам неотразим в бледно-голубых джинсах и яркой майке. Видит камеру в руках у Лили, хватает камеру и кричит:

— Ложись!

Лилька — в свое ложе, я — в свое. Хохочем!

Андрей «расстреливает» нас.

— Трр-трах-дрр...

А сам в это время снимает нас причудливой панорамой.

— Какие же мы счастливые, кто бы знал, — вдруг сказал он без тени иронии.

Усаживаемся в огромный, открытый лимузин. Лиля, Андрей и я — сзади. Александр Григорьевич Зархи — впереди, снимает свои парадные туфли, надевает домашние тапочки, — он и в самолетах делал так же.

Андрей смотрит на меня.

— Помню, — говорю я.

— Я хочу, чтобы ты не только помнила, а очень хотела приблизиться ко мне, — сказал он тихо и улыбнулся ослепительной улыбкой.

Я почему-то медленным движением, словно слышу русский напев, отчего-то краснея, кладу свою голову на плечо и так же медленно обнимаю его двумя руками. Лилька открыла и без того огромные, в пол-лица глаза, теперь они заняли все лицо, — но смолчала.

Обернулись и Зархи, и шофер. На их лицах недоумение.

Молоденький шофер подмигнул нам, и покатили мы в древнейший Канди, через джунгли — в сердце Цейлона.

Гена, наш гид из «Совэкспортфильма», и П.Ф. Новиков сидели в средних креслах большущего лимузина. Гена стал рассказывать нам о Цейлоне.

— Рай, — говорю я, а сама все обнимаю Андрея.

И тогда медленно поворачиваются к нам Гена и Павел Филиппович.

Я *так* сказала, что самой стало смешно: то ли Цейлон — рай, то ли мое положение на плече Андрея. Тут же засмеялась, и все подхватили мой счастливый смех.

Вдруг посреди дороги большая кокосовая гора: хочешь объезжай, хочешь — покупай кокос и пей. Гена остановил машину. Андрей разбил орех и дал мне попить кокосового молока.

— Только загадай желание, — сказал он.

— А я загадала.

— Скажи какое?

— Тогда оно не исполнится.

— Да... но все равно, ты не то желание загадала.

— Мне кажется — то.

— Тогда чудесно, тогда хорошо.

А Лиля снимала нас.

Снова сели в машину, и хотя не совсем прилично было оглядываться на нас с Андреем — все разом оглянулись. Андрей снова обнял меня.

Молоденький шофер опять подмигнул, и снова мы покатили сквозь джунгли. Я не ощущала ни времени, ни жары: мне было так томительно-хорошо с Андреем.

Через какое-то время Гена снова остановил машину.

— Девочки налево, мальчики направо, или наоборот, — хохотал он.

Александр Григорьевич Зархи воскликнул:

— Куда?! В джунгли?! Нет уж, голубчик, я Канди подожду.

Все оставались на своих местах, а мы с Андреем, взявшись за руки, пошли в одну сторону.

Гена, наш цейлонский начальник, строго крикнул нам:

— Не удаляться! Всякое может быть — джунгли!

Мы отошли от дороги и ступили на узкую тропу джунглей. Вокруг высокие травы и диковинные цветы во весь рост.

— Я пойду чуть дальше по тропе, а ты оставайся здесь, — предложил Андрей.

— Нет! Пожалуйста, не ходи никуда дальше. Я за дерево спрячусь — вот и все.

Осторожно раздвигаю травы и цветы, направляюсь к дереву — и вдруг ветка, как живая, как чей-то прекрасный хвост, взметнулась вверх. Смотрю, а на дереве полно маленьких обезьян, смотрят круглыми глазками, скалятся, о чем-то переговариваются.

— Андрей, иди скорее сюда! Здесь столько обезьянок!

— Ух, ты! Как их много! Сейчас явится их мама, она задаст нам жару. Иди на мое место, а я тут пока...

— А мне здесь интересно.

— Нас ждут. Иди скорее на мое место и пошли к машине, а то и правда здесь такое великолепие, что можно заблудиться, а мы, надеюсь, еще нужны советскому искусству.

Я вышла на тропу...

— Пойдем, Андрей!

Но ему явно не хотелось уходить из джунглей. Он прислушивался к звукам, склонив голову набок. А я любовалась ярко-красным цветком, цветок был больше моего лица. Было ощущение, что он вот-вот заговорит со мною.

Нас звали, и мы, притихшие, вернулись к машине.

Я достала из сумочки свои любимые духи «Ма грифф», капнула на руки себе и Андрею.

— Не жалко?

— Не очень.

Путь был сказочный».

«...Ну вот, наконец — Канди. Но для того, чтобы попасть в центр города на площадь, где проходил праздник, нам надо было пройти по висячему, очень длинному и очень узкому мостику на головокружительной высоте. Дощечки этого мостика проваливаются под ногами, а потом снова встают на место. Веревки, за которые надо держаться, провисают. А там, внизу, река быстрая, несется куда-то, а по берегам реки — джунгли.

Александр Григорьевич явно трусит. Павел Филиппович держится, но весь красный. Лилька счастлива, как будто она построила этот мостик и провожает нас на праздник. Мне интересно и чуть страшно, хотя я не боюсь высоты, но уж очень головокружительная! Андрей, как мальчишка, стал раскачивать этот легкий мостик. Зархи как закричит на Андрея, даже небывалой красоты птицы тут же отозвались на этот крик и вылетели из джунглей. Совсем фантастично — они подлетели к нам. Андрей — очень серьезно:

— Сейчас нас съедят.

Зархи обращается к Гене:

— Наведите порядок!

А как его навести? Мостик почему-то раскачивается все сильнее и сильнее, а мы прошли всего полпути. И птицы все прибывают и прибывают посмотреть, как мы трусим. Я дотронулась до крыла прекрасной птицы, она по-царски повернула ко мне голову.

Андрей шел сзади. Наверное, ему понравились мои отношения с птицей, он легко прошел ко мне по гнущимся дощечкам.

— Как ты?

— Любуюсь птицами, они нас провожают, чтобы нам не было страшно.

— А я тебя страшно люблю, — вдруг сказал Андрей.

Ну наконец-то! Свершился наш переход!

По дороге зашли в оранжерею, в царство спокойствия, царство мечты. В этой оранжерее разные-преразные орхидеи. Я отошла в сторону, наклонилась и нежно поцеловала три цветка, я всегда целую цветы и разговариваю с ними. Когда я поднялась с колен, увидела, что Андрей смотрит на меня, но смотрит почему-то грустно. Нам подарили по огромному букету самых изысканных на свете цветов.

В это время подъехал наш симпатичный шофер: он ехал сюда в объезд.

Александр Григорьевич ворчал, почему мы не поехали на машине. Но говорить не хотелось — так красиво было вокруг. Шофер позаботился о наших цветах и отнес их в машину.

А Гена предложил нам покататься на слонах! Мы спустились в карьер, и я побежала к слону, который мне понравился. Однако возчик показал на другого, наверное, тот был спокойнее, но я уже вплотную подошла к своему. И вдруг — мой слон тихо и ласково обнимает меня хоботом за талию и переносит к себе на спину. Никаких сидений на спине моего слона не было, только маленький коврик — вот и все убранство. Держаться не за что, я наклонилась, будто на лошади, взялась двумя руками за его огромную спину, она светло-коричневая и вся в морщинах, и мы поехали: подо мной — живое, теплое, шевелится, мне почему-то показалось, что это — земля. Я никого не видела. Я испытывала совсем новое ощущение. Мы с моим слоном сделали три круга, и он вернулся на свое место. Возчик был под кайфом, жевал какую-то травку и хохотал во весь свой рот, красный от этой травки. Я не понимала, как я буду слезать. Мой умный слон забросил хобот на спину. Ну? И что дальше?

Андрей улыбается:

— Нежно ложись на хобот... Не бойся! Ближе к середине.

Я так и сделала. Слон крепко обнял меня и осторожно стал опускать, опустил почти до земли и стал качать, как бы баюкать... очень приятно!

— Ну, все-все, — сказал Андрей.

Гена что-то шепнул возчику, возчик — слону, и тот поставил меня на землю. Голова слегка кружилась, Андрей обнял меня, и мы пошли к машине.

В Коломбо все газеты напечатали снимок, как слон сажает меня к себе на спину: юбка — в небо и глаза в небо — от испуга».

«...Праздник на большой площади с изваянием огромного Будды. Вошли в храм. В храме тихо, может быть, оттого, что все босиком... Разглаженные лица, словно ни у кого нет морщин. Умиления на лицах не было — Вселенский Покой...

Вышли из храма, подходит ко мне очень высокий человек:

— Я коммунист, но верю в Будду.

— Я не коммунистка и верую во Христа, — ответила я.

Мы пошли к площади, и коммунист с нами.

На площади — стройные, длинные, разноцветные, в золоте, ряды притопывающих, покрикивающих людей.

А.Зархи, В.Малявина, Л.Алешникова, А.Тарковский с цейлонскими кинематографистами на аэродроме в Коломбо

Меня чем-то отвлек коммунист-буддист, тем временем мои коллеги перешли на другую сторону площади, а я осталась с коммунистом на прежнем месте.

Вижу, Зархи разводит руками — не нравится ему эта история. А мне так захотелось побыть одной среди этих праздничных людей!

Я уловила ритм их прохода, встала рядом с изящной девочкой и... пошла-пошла, оставляя моего коммуниста позади. Девочка улыбалась мне, потому что у меня получался их танец.

Андрей следил за мной, тоже пристроился к шествию с другой стороны и шел параллельно мне.

Шествие казалось бесконечным, но вот оно кончилось, и мне здорово попало от всех сразу, кроме моей хорошей Лили.

Андрей приблизился ко мне:

— Тебе обязательно надо было остаться с коммунистом? Соскучилась?.. А прекрасный у тебя с ними получился ход! Молодец!

И поехали мы в Коломбо.

Солнце село. Всходила луна, но было еще светло.

— Я понимаю — ты возбуждена, и мое плечо тебя не интересует. Тогда позволь мне отдохнуть, — Андрей улегся головой на мои колени. Но отдыхал он недолго. Дело в том, что по дороге в Коломбо, в километре друг от друга, стояли очень красивые девушки. Они торговали фруктами. Некоторые из них почему-то читали книжки при заходящем солнце и восходящей луне. Когда машина приближалась, они ласково заглядывали в глаза нашим мужчинам, предлагая фрукты и себя. Утром, когда мы ехали в Канди, их не было.

— О-о-о!!! — восхищались наши мужчины.

Андрюша так засмотрелся, что чуть не вывалился из машины.

— Их еще много будет — до самого Коломбо, — сообщил Гена.

— Правда? — обрадовался Андрей. Выпрямился во весь рост и картинно скрестил руки на груди. Ждал. А их все не было и не было.

— Я надеюсь, ты понимаешь меня? Ты — умница. Мне интересно, — обратился Андрюша ко мне.

— Понимаю-понимаю. Только мне в Непал захотелось.

— А мы и должны поехать в Непал, — сказал Андрей, а потом догадался — почему я так сказала.— Валя в Непал захотела! — закричал он на всю округу.

Умненькая Лилька сказала, что ей тоже хочется в Непал. Андрюша весело кричал:

— Наши девочки хотят в Непал, потому что их там могут любить сразу пятеро, не знаю, сколько мужчин, но много! И между собой эти мужчины дружны. Там женщины могут иметь сразу пять мужей, ну, не знаю сколько... и мужья живут в согласии — вот куда хотят наши девочки!

И вдруг — целая улочка красавиц! Они стояли поодаль друг от друга. Действительно, очень красивые!

— Старик, останови машину! — почти приказал Андрей нашему шоферу.

Гена возразил:

— У нас впереди ужин с высокими гостями.

— Тогда поехали медленнее, — упрашивал Андрей.

Сначала шофер рванул машину во всю прыть, потом резко затормозил возле последней девушки, так же резко дал задний ход, остановился у первой девушки, и мы поехали медленно, как просил Андрей. Девочки подумали, что их выбирают, и особым взглядом смотрели на наших мужчин. Андрей был в восторге!

— Хороши Маши, да не наши! — орал он.

...Коломбо. Принимаем ванну, переодеваемся, делаем макияж и спускаемся в ресторан. Высокие гости предложили ужин из крабов, лангустов, большущих креветок и разной морской всячины, холодное белое вино и хорошую музыку.

Александру Григорьевичу Зархи высокие гости предлагают совместную постановку, и они обсуждают этот вопрос.

Лиля танцует.

— Пойдем на улицу, — попросил меня Андрей.

Вышли, и жара охватила нас. В помещениях прохладно, а на улице жарко, макияж ползет, а Андрей фотографирует.

— Не надо, Андрей!

— Очень надо. Ты сейчас такая домашняя — в первый раз вижу».

«...Киностудия в Коломбо — маленькая, слава Богу, прохладная, с улыбающимися, но почему-то грустными актерами. У всех людей, которые здесь живут, очень грустное выражение лица.

Бог определил рай здесь, на Цейлоне, но Адам и Ева совершили свой грех. А дальше Авель и Каин... и так далее, и так далее... И вот на лицах живущих теперь печаль — с тех времен, наверное...

Осмотрели студию и поехали на остров вместе со «звездами».

И совершенно неожиданно, ни с того ни с сего, — водопад с неба!

Такого ливня я больше никогда не увижу. Этот водопад с неба в дар тебе, — теплый, совершенно прямой, золотой, потому что солнце проглядывало сквозь толщу воды... и ни тучи, ни облака.

Мы сняли сандалии, взялись за руки и кружились под теплыми, тяжелыми струями воды. Я была совершенной дурочкой от счастья, Андрей задирал голову вверх, казалось, что он хочет взлететь, Лиля хохотала и хохотала.

Нам объяснили, что начался период дождей.

Какая-то очень красивая актриса, вся насквозь промокшая, ее шелковое светлое платьице облегало хрупкую фигурку, взяла Андрея за руку и стала изящно с ним раскачиваться в одну сторону, потом в другую. Андрей был горд и все поглядывал на нас. Но тут и Лилю пригласили к танцу под водопадом. И меня обнял смуглыми руками их «кинозвезда» — с утонченными чертами лица, совершенно белоснежными зубами и глубокими коричневыми глазами. Он говорил, что фильм «Иваново детство» — потрясающий, а режиссер — гений, спрашивал, заключил ли со мной контракт Андрей и на сколько лет? Я ничего не стала объяснять о нашей системе, только сказала: «На всю жизнь».

Актер схватил меня в объятия и стал поздравлять.

— Не понял, о чем это вы? — кричал Андрей.

— О том, что ты — гений! — отвечала я.

— А-а-а, — понимающе протянул Андрей.

Я взяла за руку «звезду» и Лилю, мы подошли к Андрею с его красавицей, не сговариваясь, прижались друг к другу, стояли долго молча, чтобы запомнить этот день.

Вечером вернулись в красный отель на берегу горячего океана.

А совсем поздно поехали смотреть танцевальную программу, от которой у меня закружилась голова. Нет! Это не танец, а протест! Танцоры вращаются, топают ногами, звенят блестящими одеждами, вздрагивают, надолго замирают и снова вращаются, притопывая, покрикивая. И нет конца этому танцу-протесту. Против чего протест? Я думаю, против бремени плоти. Желание духа в этих нервных танцах.

Я потихоньку встала и пошла по пальмовой аллее вперед. Танцоры выступали в саду.

Там, в конце аллеи, светила ярко-оранжевая луна, такая огромная, что на ней можно было поселить миллионы буддистов. У меня отношения с луной особые, и возвращаться к звенящему, вздрагивающему и замирающему танцу не хотелось. Я пошла к луне. Мне показалось, что и она этого хочет.

Слышу: песок шуршит, оглядываюсь — Андрей!

— Я тоже не выдержал: как-то не по себе становится. Но и здесь, надо сказать, не очень: луна сошла с ума, всё про всех знает, а это не очень приятно... А?

— У меня — другое. Однажды я на нее долго смотрела, и какая-то необъяснимая связь с ней обнаружилась...

— Не будем мудрствовать, пойдем тихонько к отелю. Я предупредил наших.

— Давай помолчим, — предложила я.

— Давай.

Молчали. Боже! Как будто все-все понятно! Вообще — все! Мне кажется, Андрей думал о том же.

Пришли к отелю, съели мороженое высотой в полметра, выпили вина, спрятались от луны в саду отеля и... целовались!

Пришли наши, и снова нужно было идти на ужин к высоким гостям. Это был последний ужин в Коломбо, потому что на следующий день мы должны были уезжать в Бомбей.

Какая-то грусть поселилась во мне. Андрей тоже был печален.

— Что с тобой? — спросил меня Андрей за ужином.

— Я чего-то не поняла.

А не поняла я этот загорелый народ с огромными и почему-то виноватыми глазами. Хотелось догадаться, почему у них такая печаль в глазах? От Адама и Евы? Да? Наверное.

Андрей предложил мне потанцевать, и мы спустились в наш бар, где стало веселее».

«...И вновь — Бомбей.

По приезде сразу же встреча с консулом и русской колонией.

Андрей нервничал, ерзал на стуле. Устал. Мы все устали. Наконец — отель. Комфортабельный. Андрюша, Павел Новиков, Лиля и я заняли совместный великолепный номер. Александра Григорьевича Зархи поселили этажом ниже.

Сидим в отеле — счастливые! Отдыхаем!

Новиков уехал по делам, а Лиля, Андрюша и я, умывшись, облачившись в красивые яркие простыни, улеглись на мягком ковре.

Вдруг Андрей как вскочит, даже испугал нас. И стал носиться по комнатам, нападая на нас.

— Защищайся! — кричит он нам.

Мы тоже вскочили. Дурачились целый день. Никто к нам не приходил, никто не беспокоил. Так хорошо было!

Заказали обед в номер. Прилегли на ковер, по-прежнему в простынях, и трапезничали.

— Как римляне! — радовался Андрей.

Усталости как не бывало, и мы решили пойти в кино посмотреть «Тараса Бульбу» с Юлом Бриннером. Много снега, медведи, которые танцевали под «Калинку-малинку» русские танцы, бочки медовухи и полная бессмысленность. Андрей сказал:

— Боже! Какое отвратительное зрелище!

Как хорошо, что у нас нет официальной программы, которая порою изнуряет. Мы с удовольствием гуляли по городу, с удовольствием оставались в своих прохладных комнатах, где все время хохотали, что-то изображали, играли нафантазированные пьесы. Просыпались с песнями. Как-то мне приснилось заснеженное поле, я проснулась и во весь голос радостно читаю: «Мороз и солнце — день чудесный! Еще ты дремлешь, друг прелестный?» Лиля и Андрей еще спали. А Новиков? Даже не знаю — его почти не бывает с нами.

Тихо, очень тихо Андрей вошел в нашу комнату, смотрит на меня, молчит, потом как прыгнет между Лилей и мной — у нас была огромная-преогромная кровать, обнял нас, повернулся ко мне и очень просто, без тени лиризма, в который раз сказал:

— Я люблю тебя.

— Я счастлива! Ты знаешь об этом?

Андрей запел: «Мы счастливы!..» И Лиля и я пели вместе с Андреем: «Мы счастливы, мы знаем об этом».

Вечером он попросил меня прийти в его комнату. Я пришла.

— Я знаю, что и ты любишь меня, — сказал Андрей.

— Да.

— Но почему ты так странно себя ведешь?

— Почему странно? Совсем нет. Нельзя создавать себе кумира, тем более служить ему. Я хочу быть свободной, сама по себе. Ты понимаешь меня?

— Нет! Не понимаю. Уходи.

Я ушла. Опять напряжение. Господи! Я его очень люблю, но принадлежать — не могу.

А на улице — тихая музыка и голос: «Ап! ап! ап!» Вышли на балкон. Под нашим балконом —

маленький цирк: отец и мать держат шест, а по нему ходят дети, делают «колесо», «шпагаты» и с надеждой поглядывают на нас. Худые, жалкие. Сердце заболело. Лиля сняла их своей камерой. Бросили им денежку. Они в благодарность снова и снова повторяли свой номер. Я ушла — не смогла больше смотреть.

Всё. Андрей опять не разговаривает со мной. Моя преумненькая Лилька с трудом понимает наши взаимоотношения.

Вечером в гостях я пошла в ванную комнату и подняла волосы вверх. Мне помогала очаровательная хозяйка. Вернулась, смеюсь, громко разговариваю.

Андрей смотрит на меня и при всех кричит: «Дурочка! Совсем дурочка!»

Я не обратила никакого внимания на его крик, продолжала общаться с хозяйкой, которая хотела меня нарядить в изумрудное сари. Зархи и Новиков говорили о киношных делах с хозяином дома. Лиле, по-моему, стало скучно.

Как ни странно, но мы стали привыкать к людям, спящим на тротуарах, к попрошайкам мальчишкам, к замедленному ритму, к жаре.

Радж Капур устроил нам роскошный прием на своей студии, а потом у себя дома. Вокруг особняка — парк. Я тихо вышла из дома, чтобы погулять в этом волшебном саду. Мне хотелось, чтобы Андрей был рядом. Но он не пришел.

В парке я встретила мальчика неземной красоты, огромный пятнистый дог сопровождал его. Мальчик подошел ко мне, взял за руку и повел в дом.

— Как странно, в Москве снег... Скоро Новый год, — лепетала я.

Мальчик, конечно, ничего не понимал, но кивал головой. Лиля сказала, что Андрей сердится на меня. Я знаю. Знаю.

Праздник кино был грандиозным! Какой фейерверк! Какие красивые люди! Прекрасные, необычные угощения! Музыка! Вручили серебряный приз! Ах, как хорошо!

Возвращались мы домой 30 декабря.

Неожиданно Андрей сел в самолете рядом со мной. Нам дали плед. Андрей улыбнулся.

— Помнишь, как в Венеции мулат укрывал тебя пледом?

— Помню. Почему ты тогда не подошел ко мне? Не попрощался?

— Я не хочу с тобой прощаться. — Он укрыл нас пледом, придвинулся ко мне.

Я тихо поцеловала его.

Он спросил у меня:

— Ты Новый год будешь встречать с Пашей?

— Конечно.

— Поздравь его, передавай привет. Он самый счастливый человек на Земле... и красивый... и бесспорно талантливый».

И полетели мы в Москву, в 1964-й год.

По приезде в Москву мы долго не виделись.

Андрей всегда раньше звонил на Мосфильмовскую, где мы жили с Сашей Збруевым. К нам же с Павликом Арсеновым не позвонил ни разу. И на студии я его не видела.

У него рос Сенечка, и он — вот уже который год — готовился к съемкам «Андрея Рублева».

Я же много играла в Театре Вахтангова, много снималась и заканчивала институт.

Андрей ни разу не пришел в театр. Не приходил он и в Щукинское училище, как раньше ходил в Школу-студию МХАТ.

Я забеременела. Андрей начал снимать «Андрея Рублева» — без Маруси, которая ходит по Руси вместе с художниками и сама пишет иконы. Мне позвонили из группы и пригласили сниматься, но я все объяснила, и больше мне не звонили.

Андрея я не видела до самой премьеры.

Я родила очень красивую девочку. Она умерла от сепсиса. Я потеряла рассудок.

Я была у мамы на Арбате, когда позвонил Андрей, пригласил меня на премьеру «Андрея Рублева». Я пришла. Он познакомил меня со своей мамой Марией Ивановной Вишняковой, она показалась мне строгой и всепонимающей. Познакомил и с Сергеем Параджановым, который прилетел из Армении специально на премьеру.

Я тогда была очень нервная, и мне было трудно смотреть фильм. Очень понравилась новелла «Колокол», где потрясающе играет Коля Бурляев. Я многое знала об этом фильме, о том, как писался сценарий, а смотреть было трудно. После премьеры Сережа Параджанов обнял меня, он хотел, чтобы я с ним продолжила вечер. Я извинилась, сказала, что плохо себя чувствую, и уехала домой.

Мы с Павликом жили у метро «Аэропорт», нашим соседом был Арсений Александрович Тарковский. Он был необыкновенно красивый человек с пристальным взглядом и легкой походкой. Он меня всегда останавливал во дворе нашего дома. Иногда мы с ним подолгу беседовали.

Однажды был чудесный летний вечер, я выпила немного вина и вышла погулять. Вижу — идет Арсений Александрович, остановился. Потом и Константин Симонов вышел погулять. Он жил на первом этаже нашего дома, мы с Павликом — на втором.

Арсений Тарковский, Константин Симонов и я — мы втроем провели дивный вечер, гуляя в нашем дворе. Они рассказывали мне шутливые истории, они, мудрые, видели, что психика моя после трагедии с девочкой повреждена, и старались подбодрить меня.

Мне предложили несколько фильмов. Я стала сниматься. Большое удовольствие получила на съемках фильма «Ночной звонок» от общения с Верой Петровной Марецкой и Борисом Федоровичем Андреевым. Интересно было работать у Ордынского в «Красной площади» вместе со Славой Любшиным и Славой Шалевичем. Очаровательно со мною работал Паша Арсенов в «Короле-олене», много репетировала и играла в театре и на телевидении. Работы было много, но состояние мое было болезненным. Я никак не могла справиться с ним. Не могла забыть мою красавицу доченьку.

Прошло много времени. Был уже 72-й год.

Меня утвердили на роль в фильме «Цена быстрых секунд». Роль большая, требовала много усилий. Это фильм о конькобежном спорте, и надо было много тренироваться. Моими тренерами были Сонечка Кондакова и олимпийский чемпион Антс Антсон. Мне было интересно, что движет спортсменами, почему им непременно хочется быть победителями — интересовала их психология. Режиссер Владимир Александрович Чеботарев показался мне симпатичным и профессиональным человеком. К тому же на другую роль была утверждена моя любимая Лиля Алешникова. И я с удовольствием приняла это приглашение.

А в это время Андрей Тарковский запускался с фильмом «Солярис».

После долгой разлуки я встретила Андрея в мосфильмовском холле.

Я была в спортивном костюме, через всю грудь — буквы «СССР», коньки в руках, коротко стриженная.

Андрей остановился, сухо поздоровался и сказал:

— А тебе все это идет. Жаль, что ты не спортсменка. Первенство было бы за тобой.

Я чуть не расплакалась. Я так хотела видеть его! Не получалось. А сейчас вот он — рядом со мной — и иронизирует.

— Зачем ты меня обижаешь? Ты же не предлагаешь мне сыграть Хари в «Солярисе».

— А как я могу тебе предложить? Ты еще весло возьми и получится за-ме-ча-тельная «девушка с веслом»! При чем тут Хари?

Позже Вадим Юсов сказал мне, что я очень понравилась Андрею в «Короле-олене», особенно в последней сцене.

— Абсолютная Хари, — сказал Андрей, — а бегает по «Мосфильму» с коньками и веслами. Странная...

Думал он и о Рите Тереховой — Хари, а стал снимать Наташу Бондарчук.

Однажды в ресторане ВТО мы ужинали с Сашей Кайдановским. Совсем рядом, за другим столиком, со своей компанией сидел Андрей. Я его не видела. Саша мне говорит:

— Тарковский пьет смешно.

И смотрит на столик Андрея. Я обернулась. Андрей увидел меня и тут же встал. Расцеловались. Но вдруг он почему-то стал ходить вокруг нашего с Сашей столика. Один круг, другой, третий... Саша тоже встал и тоже стал давать круги вокруг стола. Они ходили как-то отдельно друг от друга, каждый сам по себе. Я сидела и смотрела то на одного, то на другого, а они все кружили...

Потом Андрей остановился, извинился перед Сашей и попросил меня выйти в другой зал. Мы вышли. Андрей неожиданно сказал:

— Я очень рад за тебя. Наконец-то ты в своей компании, — имея в виду Сашу Кайдановского. — Я бы хотел снимать его и тебя — вместе. Это было бы гениально. Оставайся с ним, и только с ним — навсегда.

Когда мы вернулись, Саша пожелал уйти из ВТО.

— Что такое? — гневался он на Тарковского и меня.

Я ему рассказала, о чем мы говорили.

— Бред какой-то... Кружит вокруг стола... — сердился Саша.

— Но почему и ты стал кружить? — смеялась я.

В конце концов Сашу тоже все это развеселило. Мы шли по бульварам и долго хохотали.

— А снимать он тебя будет, и это может оказаться значительным и самым счастливым в твоей судьбе.

— Нет, — вздохнул Саша и прочитал, перефразируя Пушкина: — «На свете счастья нет, но есть покой и Валя».

Мне было очень хорошо, и я смеялась весь путь до Арбата. Саша, работая в Театре Вахтангова, ничего не репетировал, а пригласили его в театр на роль князя Мышкина. Когда ему предложили уйти из театра, мне все стало скучно. Интереснее было оставаться с Сашей, мы вместе слушали Вагнера и Баха, он замечательно читал Языкова, Ахматову, Северянина; говорить, молчать с ним — все было прекрасно!

А однажды в ресторане Дома кино вижу Андрея. Он пьет красное вино и разговаривает с Гошей Рербергом. Неподалеку от них сидит Рита Терехова, одна, точно с такой же бутылкой вина, как у Андрея и Гоши.

Саша спросил:

— А почему Рита покачивается на стуле?

— Нервничает. Хочет понравиться Андрею и Гоше.

— Но она довольно странно покачивается, — заметил Саша и засмеялся.

Андрей готовился к съемкам «Зеркала». Рита была уверена, что только она сможет сыграть мать Андрея — Марию Вишнякову. Действительно, только она и могла быть героиней у Андрея.

Слышу голос Андрея.

— Где? Где Малявина?

Я вышла из-за своего столика. Мы обнялись, очень обрадовались друг другу.

— Ты с кем здесь?

— С Кайдановским.

— Очень хорошо! Где он?

— Вон за тем столиком.

— Потрясающее лицо у него. Можно, я тебе позвоню?

— Конечно.

— Куда?

— К маме.

— Хорошо.

Вскоре Андрей позвонил и как-то извинительно сказал:

— В «Зеркале» нет для тебя роли.

Он говорил, что хочет снимать фильм о Достоевском. Не фильм по роману «Идиот», нет. Он хотел снимать фильм о процессе творчества Федора Михайловича, о процессе!

И обещал, что в этом фильме обязательно буду играть и я, и Саша Кайдановский.

Когда ему предлагали экранизировать «Идиота», он мне говорил:

— Нет у меня князя Мышкина, нет идеальной Настасьи Филипповны, нет Рогожина. Ганечку мог бы сыграть Кайдановский, если бы согласился, а ты — свою Аглаю. — Внимательно посмотрел на меня: — Сможешь... Но я не могу снимать. Нет главного героя.

Я читаю в печати странные истории о том, что он отказался снимать «Идиота», потому что захотел уехать в Италию. Не мог он снимать «Идиота»! Не было у него героя. Идеального. Абсолютного. И занимал его в то время творческий процесс Достоевского и его дневники, но ему не разрешили снимать фильм о Федоре Михайловиче, не разрешили снимать фильм и о Гофмане по собственному сценарию.

А.Тарковский и А.Кончаловский за работой над сценарием «Страсти по Андрею»

Мы были с театром на гастролях в Сибири.

Мне позвонили от Андрея и спросили, когда я буду в Москве. Андрей запускался со сценарием «Сталкер». Мне передали, что он хочет видеть меня, чтобы предложить роль, и что в фильме будет играть Кайдановский. У нас с Сашей были уже трудные отношения. Мы с ним вместе работали в фильме Бориса Ермолаева «Мой дом — театр», но было трудно. Саша вдруг женился на Женечке Симоновой. Мне не хотелось беспокойства.

Я не читала Стругацких. Марианна Вертинская читала и повесть «Пикник на обочине», и сценарий тоже знала. Я стала подробно расспрашивать у нее о повести и о сценарии.

— Ты должна сама прочитать, особенно сценарий. Если тебе предлагают играть жену героя, то она наркоманка, у нее бывают страшные ломки, а самое ужасное, что у нее больная дочь, она парализована, приходится носить ее на плечах. Роль совсем небольшая.

Мне не хотелось несчастий даже на экране.

Звонили еще и еще раз от Андрея, но я отвечала, что приступаю к большой работе с польским режиссером, который у нас в театре будет ставить пьесу о Шопене.

Алиса Фрейндлих потрясающе сыграла в «Сталкере». И слава Богу! Но теперь мне очень жаль, что не я.

Все счастливо для меня в воспоминаниях об Андрее. Андрей показал мне весь мир! Он увидел меня и открыл. Господи, как я ему благодарна! Как я любила его! Но я не выполнила его завещаний: первое — не сниматься ни у кого, кроме него, второе — я не смогла удержать Сашу, хотя многое в наших отношениях зависело от меня. Я предпочла свой путь, впрочем, он был предопределен и неизбежен. Духовная независимость, как и любая другая независимость, для меня — превыше всего. От этого тернист мой путь.

7 января! Рождество Христово! На зоне — чистый снег, и снегири с розовыми грудками торжественно сидят на украшенных снегом, серебристых веточках, синички садятся на руки и заглядывают в глаза, весело чирикают воробышки, а наши любимицы — зоновские кошки, с именами Амнистия, Прокурор, Святой Васька, лениво ходят по аллее.

Солнце! Кругом — солнце!

Иду в библиотеку просмотреть газеты, смотрю «Советскую культуру». Некролог. Вижу фамилию — Тарковский. Сразу же перед глазами — красивый Арсений Александрович. Сердце сжалось. Отложила газету. Опять взяла. Читаю, что ушел из жизни Андрей Тарковский. Как — Андрей?! Господи! Как — Андрей?! Мне стало плохо.

А вечером, под луной, между сугробами присела я на корточки, чтобы никто не видел, как я плакала. Под телогрейкой котенок мурлыкал — хотел утешить меня. Я не могла успокоиться, все плакала и шептала:

— Получил ли он мою телеграмму ко дню рождения с текстом «Ты — Мысль, Андрей! Ты — Космос! Я тебя люблю!»? Или не отправили ее наши граждане-начальники?

Просила у него прощения, что не смогла дозвониться в Рим 4 апреля 83 года. Лариса, жена Андрея, дала мне адрес и телефон, сказала, что Андрей будет рад меня слышать. Лариса говорила, что Андрей скоро вернется и будет снимать свой главный фильм о Федоре Михайловиче Достоевском и все мы будем работать в этом фильме.

Он не вернулся, умер в Париже и похоронен там же, а вот его мама покоится недалеко от моих дедушки и бабушки, на 22-м участке Востряковского кладбища.

А я почему-то в Можайской колонии?! Но ведь — *«Мы были счастливы! Ты знаешь об этом?»*

Из Можайской колонии я добиралась труднейшим этапом на поселение через несколько тюрем, и вот в Ростовской тюрьме снится мне престранный сон.

Из дневника 18 февраля 1987 года

«...и приснился мне Андрей Тарковский. Я видела Андрея! Говорила с ним!!! Благодарила Бога!

Во сне: Арбат. Я перехожу Арбат от улицы Веснина. Андрей увидел меня. Я поспешила к нему. Андрей был рад нашей встрече. Мне показалось — очень рад!

— Наконец-то, через столько лет! — сказала я.

Андрей совершенно неожиданно говорит:

— Роди мне ребенка. Мальчика. Русского мальчика. От тебя он нужен!

Проснулась, вроде и не спала. В камере тихо, только Кукла[4] пишет письмо парню с нижнего этажа и посматривает на меня:

— Ты что не спишь?

Кружатся слова:

— Его сияние коснулось меня. Один сиятельный луч на мгновение скользнул, но этого достаточно, чтобы быть удивленно счастливой до конца дней моих!

— Про любовь рассказываешь, — улыбнулась Кукла.

Я молчала и думала — о чем он говорил? О каком мальчике? Может быть, о Ванечке Веселове? О котором я в колонии написала киноповесть?

Ванечка Веселов — очень русский мальчик со всеми странностями русского характера.

Может быть, Андрей ведет в моем сне разговор о Ване с прекрасной фамилией — Веселов?

Надо родить Ваню, то бишь снять фильм о нем?

Я написала эту киноповесть в 85-м году в колонии. Теперь, со всеми нашими бедами и победами, она может быть более значительной. В фильме должно быть много документальных кадров — в чем люди виноваты сами и как карает нас Бог за нашу виновность перед Землей.

Мы с Андреем часто говорили об «Откровении Святого Иоанна Богослова».

И вот я вновь и вновь читаю «Откровение»:

«...Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною; и обратившись увидел семь золотых светильников и, посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом... Он держал в деснице Своей семь звезд...»

Мне хочется написать несколько картин к «Откровению»... И посвятить свои работы Андрею Тарковскому. Я имела честь участвовать в выставке картин в «Интерфенд Гэлери» вместе с работами Андрея Тарковского, Сергея Параджанова, Федерико Феллини, Сергея Эйзенштейна, Тонино Гуэрра, Владимира Наумова и других.

Господи! Как хочется говорить с Андреем и сказать ему, что он выполнил свой долг — перед Тобой, Господи! И Землей!

Пусть блаженствует Душа его!

Навсегда с ним — *Валентина Малявина.*
Осень 1993 года

---

[4] Кличка заключенной, моей сокамерницы. — *Прим. автора.*

Голливудские хроники

Виват, король, виват!

Джин Гарсо

Дорогой мистер Гейбл

Студия отложила работу над фильмом «Где-нибудь я найду тебя» на несколько недель. Кларку предстояло заняться делами, связанными с имуществом Кэрол. Он отказался от своего права на предъявление иска администрации авиалинии, не претендовал ни на что для себя лично, но понимал необходимость справедливого распределения наследства между Джилл и братьями Кэрол.

Я думаю, что в те тяжелые дни Кларк сумел выстоять только благодаря своей доброте и заботе о других. И ни разу не возникло у него желания забыться или найти утешение в спиртных напитках. Он тогда вообще отказался от выпивки.

Прежде всего Кларк объявил о том, что хочет продать ранчо, и мы начали уже присматриваться к домам в Бел Эйр и Беверли Хиллз. Среди предлагаемых на продажу оказался и дом, в котором жила Грета Гарбо.

И все же Кларк так ни на чем и не остановился, по-моему, он просто не мог расстаться с ранчо. Мне не раз доводилось читать о том, будто Кларк превратил комнату Кэрол в алтарь. Это не так. Кларк был не из тех, кто ищет поклонения. Он глубоко любил и страдал, но в его переживаниях не было следа болезненной неестественности. Комната Кэрол и ее вещи оставались неприкосновенными потому лишь, что все должно было оставаться на местах до решения наследственных проблем.

После этого Кларк роздал одежду и вещи близким друзьям. А прочее оставил как было, потому что любил свой дом и не хотел ничего менять.

23 февраля 1942 года Кларк вернулся в «Метро», чтобы завершить работу над фильмом «Где-нибудь я найду тебя» с Ланой Тернер. Ставил картину Уэсли Раггльс; когда-то они снимались у него вместе с Кэрол.

Раггльс строго проинструктировал оператора Хэла Россона, всю съемочную группу и актеров: «Не нужно нянчиться с Кларком — он не из той породы».

«Кларк работал с полной отдачей и не требовал для себя поблажек, — рассказывал Раггльс. — Бывало, я собирался закончить съемку часов в пять, но он каждый раз просил: «Не прекращай так рано — мне нужна работа».

Домой он приезжал довольно поздно, но Джесси всегда держала для него вкусный обед. Поначалу я оставалась на ранчо, чтобы пообедать вместе с ним и чтобы у него не возникало ощущения, будто он возвращается в пустой дом. С течением времени мы начинали замечать перемены, которые происходили с Кларком. Казалось, ему удалось открыть в себе силы, которые помогли ему пройти через все испытания. В его облике появилось нечто новое, лицо приобрело выражение духовности. Трагические переживания сделали его более стойким и сильным человеком.

Все это время Кларк пытался добиться, чтобы его отправили на фронт. «Я не хочу продавать облигации, я не хочу произносить речи, и я не хочу развлекать публику; я хочу, чтобы меня послали туда, где идет настоящая война», — говорил он.

Съемки закончились в конце апреля, и Кларк вместе с Элом Менаско отправился на несколько дней в Феникс, штат Аризона. Там они случайно встретились с полковником Люком Смитом, который одобрил стремление Кларка поступить в военно-воздушные войска. Полковник сообщил Кларку, что авиации больше всего требуются стрелки.

«Каждый хочет быть пилотом, — говорил он, — но, став стрелком, ты будешь делать настоящее дело».

Кларк вернулся домой, привел в порядок свои дела, и 12 августа 1942 года Ральф Уилрайт отвез его на мобилизационный пункт в Лос-Анджелесе, где он был зачислен на службу и приведен к присяге полковником Малколмом Эндрюсом. Время принятия присяги хранилось в тайне, чтобы избежать присутствия толп поклонников. Однако на церемонии оказались фотокорреспонденты, и Кларк был вынужден позировать перед ними, хотя и стремился избежать публичной огласки.

Вскоре после этого я получила армейское извещение о том, что он зачислен на действительную

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1994, № 6,7.

В публикации использованы также фрагменты из книги Лина Торнабина «Да здравствует король!» *(Перевод с английского Н.Цыркун).*

военную службу и направлен в Форт Макартур, штат Калифорния, и что мне не следует поддерживать с ним связь без крайней необходимости.

Газеты подняли вокруг зачисления Кларка на военную службу шумную кампанию. Тот факт, что идол кино, получавший семь с половиной тысяч долларов в неделю, ушел на службу рядовым солдатом с окладом в шестьдесят шесть долларов в месяц, стал предметом широкого обсуждения. Армейские агенты по связи с прессой утверждали, что эффективность морального воздействия этого поступка на военнослужащих была грандиозной. Кларк получал множество телеграмм от различных военных подразделений и частных лиц, приветствовавших его решение.

Через несколько дней Кларк сообщил мне, что они с Энди Макинтайром, голливудским оператором, произведены в капралы и направлены в офицерскую школу в Майами-Бич, штат Флорида, на двенадцатинедельные курсы. В течение первых шести недель у них не будет выходных, и его заставили сбрить усы!

Вскоре Кларк узнал о том, что вновь сформированная эскадрилья морской авиации Индианы приняла решение именоваться в честь Кэрол «Ломбардьерами» и утвердила в качестве своей эмблемы знак с изображением ее профиля.

Кларк успешно сдал экзамены, и 29 октября 1942 года ему присвоили звание младшего лейтенанта. В церемонии присвоения звания участвовал командующий военно-воздушными силами США генерал Генри Арнольд.

Товарищи попросили Кларка выступить с речью перед генералом. Она стала широко известной и была опубликована журналом «Образование во имя победы».

«Вскоре мы наденем офицерскую форму, — говорил он. — Не так уж важно, как мы будем в ней выглядеть. Намного важнее, как мы будем носить эту форму, насколько окажемся достойными ее. Вместе с миллионами американцев мы составим силу, которая поведет нас к победе. Наша задача — до конца исполнить свой долг, пока после победы не прозвучит приказ: «Разойдись!»

По случаю окончания учебы был устроен бал. Кларк прислал нам приглашения и сообщил, что не сможет заехать домой, так как сразу же отправляется в школу стрелков в Тиндолл-Филд, Панама Сити, штат Флорида. Он радовался перспективе сменить перо на пулемет!

18 декабря Кларку предоставили отпуск, и я встретила его на аэродроме.

Джилл Уинклер решила устроить в его честь обед и пригласила Вирджинию Грей прийти помочь ей украсить рождественскую елку. Когда Вирджиния приехала, Кларк уже был там. С этого дня началась их дружба, которая продолжалась много лет.

В день отъезда Кларк попросил меня проводить его на аэродром. Вылет задерживался, и мы решили посидеть в машине. Кларк некоторое время молчал, а потом сказал: «Знаешь, Джини, у меня есть все, что только можно пожелать. Кроме одного. Единственного, что мне действительно нужно: Ма».

Я совсем упала духом, ибо надеялась, что он начал примиряться с утратой. Чем я могла утешить его? Пока я лихорадочно подбирала нужные слова, сообщили о посадке. Стремительное рукопожатие, и он поспешил к самолету.

Кларк не дождался Рождества дома, и мы отправили ему подарки в часть. Я послала набор сладостей и огромную коробку с белыми камелиями из сада. Он с гордостью показывал цветы ребятам во Флориде, оказалось, что многие из них никогда не видели камелий.

Он закончил учебу 7 января 1943 года и получил офицерские нашивки военного летчика-стрелка от полковника Уоррена Максвелла. Кларка направили в форт Джордж Райт около Споукейна, штат Вашингтон, в тренировочный центр для полетов на самолетах Б-17 и Б-24.

После нескольких недель тренировочных занятий Кларк получил специальное задание от генерала Арнольда. Ему предписывалось создать подразделение, состоящее из съемочной группы, которое будет отправлено в Англию для производства документальных фильмов, посвященных воздушным стрелкам и их боевой работе — необходимо было активизировать мобилизацию новобранцев в военно-воздушный флот.

Кларк начал ездить по авиабазам, подбирая съемочное оборудование, пленку и вербуя группу. В качестве оператора в нее был зачислен Энди Макинтайр.

По рекомендации Энди Макинтайра Кларк взял в свое подразделение сержантов Марио Тоти и Роберта Боулса, они стали ассистентами режиссера. В него вошли также лейтенант Говард Восс, который был звукооператором, и лейтенант Джон Ли Мейхин, сценарист некоторых фильмов «МГМ». Они называли себя «маленькой голливудской группой».

В середине апреля их отправили в Англию, и вскоре мы узнали, что подразделение Кларка разместилось на воздушной базе тридцать пятой эскадрильи бомбардировщиков в графстве Питерборо в восьмидесяти милях от Лондона. Тридцать пятое подразделение состояло из тяжелых бомбардировщиков, и оно было прислано на замену части, которая была фактически полностью уничтожена. Боевые потери в то время были огромными.

Приезд Кларка на базу вызвал шумиху в газетах. Он снова должен был доказывать, что он не только голливудская «звезда», но и боевой офицер, прибывший для выполнения важного задания.

В первый раз Кларк отправился на задание с целью проведения наблюдений с борта Б-17 во время налета на Антверпен в мае 1943 года.

После этого он принимал участие еще в четырех авиарейдах в качестве стрелка, а также снимал документальный фильм на 16-миллиметровой цветной пленке о боевых действиях эскадрильи.

Каждый раз его самолет подвергался массированному обстрелу, а во время одного из полетов Кларк чудом избежал смерти: вражеский снаряд пролетел всего в нескольких дюймах от его головы.

Он отказался от привилегированного жилья и поселился вместе со всеми в деревянном бараке. После крещения огнем его приняли за своего и полюбили. Молодые летчики называли его «папой» и в свободные минуты собирались в его бараке.

То, что Кларк вылетал с боевыми заданиями, стало известно в Германии. Командующий немецкими военно-воздушными силами Герман Геринг пообещал вознаграждение в пять тысяч долларов, а также двухнедельный отпуск и повышение в звании любому летчику, который сможет сбить самолет Кларка и захватить его живым или мертвым.

Съемочная группа запечатлевала на пленке не только боевые эпизоды, но и сцены жизни и работы на базе. По возвращении с боевых вылетов летчики рассказывали перед камерой, как они выполняли задания. Своими заботами делились и раненые военнослужащие, которые лечились и восстанавливали свои силы в госпитале в Блэкпуле.

«Кларк любил ребят, и когда один из тех, кого он снимал, погиб во время боевой операции, он отказался от предоставленного ему на несколько часов отпуска, чтобы остаться и написать вдове погибшего письмо с выражением соболезнований», — рассказывал Марио Тоти.

Кларк регулярно ездил в Лондон проявлять пленку и проверять качество съемок. Во время одной из поездок он случайно встретился с Элизабет Аллен, английской актрисой, которая снималась с ним в фильме «Люди в белых халатах» и некоторых других.

В годы войны Радиокорпорация Америки создала программу под названием «Что происходит в мире». Директор программы попросил Корни Джексона вовлечь в нее Кларка.

И вот в один прекрасный день мы услышали по радио: «А теперь слушайте Англию, откуда к вам обратится Кларк Гейбл».

Мы затаили дыхание. На мгновение показалось, что передача не состоится. И вдруг раздался голос Кларка, который начал рассказывать о военной обстановке в Англии, о снимаемом им фильме и о ребятах из военно-воздушных сил. «Они самые великие люди в мире, — сказал он, — и каждый из них прекрасно справляется со своим делом, ежедневно рискуя жизнью ради всех нас».

Хуанита включила радио на кухне. Собаки Кларка спали, когда началась программа, однако, услышав его голос, проснулись и начали метаться по комнатам в поисках хозяина.

В конце октября киногруппа отсняла около пятидесяти тысяч футов пленки. Кларк получил приказ лететь в Вашингтон, чтобы доложить в Пентагоне о проделанной работе.

До отъезда из Лондона Кларк был награжден медалью военно-воздушных сил за «заслуги в выполнении девяти боевых заданий по бомбежке противника».

После того как он доложил в Вашингтоне о завершении задания по съемкам, военный департамент организовал его пресс-конференцию. Чтобы посмотреть на него, в коридорах Пентагона выстроились целые шеренги стенографисток. Сотня репортеров дожидалась в конференц-зале, и Кларк рассказывал, как неловко чувствовал он себя в роли героя, зная, что «другие сделали намного больше».

Первого ноября он приехал на поезде в Калифорнию. Говард Стриклинг прислал за мной студийную машину, и мы вместе с ним и Ральфом Уилрайтом поехали на вокзал в Посадене, где собралась толпа репортеров и поклонников.

Одним из первых визитов Кларка был, конечно, визит на студию «МГМ», а его появление в студийной столовой вызвало сенсацию. Ему устроили оглушительную овацию. Старые друзья сгрудились у его столика, получилась настоящая праздничная встреча по поводу «возвращения домой».

Руководство студии сразу же перезаключило контракт с ним на следующие семь лет с гонораром в семь тысяч пятьсот долларов в неделю, при этом частичная выплата начиналась тотчас же, несмотря на то, что Кларк еще оставался на службе в авиации. Этот контракт включал в себя пункт, о котором Кларк давно мечтал. Теперь он получил право заканчивать съемку в пять часов вечера. Кроме того, ему предоставлялся четырехмесячный отпуск после завершения каждой картины. Этот баснословный контракт раз и навсегда устанавливал его статус суперзвезды.

В ожидании приезда своей съемочной группы, которая отправилась в Америку на пароходе, Кларк проводил вечера с Филдси и Уолтером Лэнгом, а также старыми друзьями, включая Вирджинию Грей.

Когда мы занимались делами, Кларк всегда курил трубку. «Я видел очень много смертей и разрушений, — как-то сказал он мне, — и понял, что не одинок в моих страданиях, что другие мучались и теряли своих любимых так же, как я потерял Ма!»

«Мне нравится тишина, которая царит здесь», — сказал он в другой раз. — Единственное, что я теперь действительно хочу, Джини, так это мира, мира и спокойной жизни с теми, кому я доверяю и которых люблю».

Он встретил Рождество вместе с семьей Лэнгов и в начале 1944 года приступил к работе над фильмом в Форт Роуч. Несмотря на неплохую техническую оснащенность военной базы, основную работу по монтажу и редактированию картины Кларк провел на «МГМ».

15 января 1944 года Кларка пригласили выступить с речью при спуске на воду корабля, построенного Калифорнийской судостроительной корпорацией, руководство которой решило присвоить ему имя «Кэрол Ломбард».

Более пятнадцати тысяч кораблестроителей и гостей собрались на церемонии, которую открывал Луис Майер, возглавлявший студию «МГМ». Этим событием открывалась кампания по продаже облигаций военного займа, и Майер в своем выступлении напомнил о том рекорде, который установила Кэрол, продав за один день облигаций на два миллиона долларов.

Мой муж Расс и я получили пропуска на трибуну, где мы стояли рядом с Кларком. Когда пришла его очередь выступать, он сжал руки в кулаки, чтобы не дать волю чувствам. Но когда Айрин Данн объявила о том, что кораблю присваивается имя «Кэрол Ломбард», Кларк не смог сдержаться. Фотографии, сделанные в этот момент, запечатлели слезы, которые струились по его щекам.

Выстраивание сюжетов и монтаж огромного количества отснятого киноматериала потребовали от Кларка напряжения всех сил. Из всех пятидесяти тысяч футов пленки удалось смонтировать пять фильмов, подлинными «звездами» которых стали два сержанта военно-воздушных сил с похожими именами Халс и Халси.

В мае 1944 года Кларку присвоили звание майора, а 12 июня того же года он был с почестями уволен в запас. Приказ о его увольнении был подписан капитаном Рональдом Рейганом, служившим в управлении кадров военно-воздушных сил.

Хотя Кларк и не носил теперь военную форму, он продолжал работу над тренировочными фильмами, которую завершил в сентябре. После этого он улетел в Вашингтон, чтобы лично показать окончательно смонтированные копии в военном ведомстве. Их включили в программы по набору в армию и по обучению в тренировочных центрах.

После Вашингтона Кларк отправился в отпуск в Нью-Йорк. Там во время обеда в клубе «Аист» он встретился со своей старой знакомой Долли О'Брайен. Очаровательная Долли пригласила Кларка на рождественские праздники к себе в Уэст Палм Бич.

В ту осень Кларк много времени провел на охоте, поселившись в охотничьем домике Флейшмана в Бейкерсфилде, потом полмесяца прогостил у Долли О'Брайен, однако к Рождеству вернулся на ранчо и встретил праздник вместе со Стриклингами.

Впервые за последние два года он почувствовал себя готовым вернуться к актерской работе, и руководство студии сразу же приступило к поиску подходящего сценария, который помог бы достойно возвестить о возвращении Кларка на экран.

В конце мая начались съемки первого послевоенного фильма Кларка «Приключение».

Несмотря на обилие актерских талантов картина оказалась обреченной на неудачу из-за слабого сценария и тяжеловесной режиссуры. Кларку показалось, что фильм получился даже хуже, чем «Парнел».

Несмотря на разгромные критические статьи зрители ринулись в кинотеатры, чтобы увидеть вернувшегося с фронта кумира, и в результате картина имела большой кассовый успех. Двухгодичное отсутствие Кларка не ослабило его популярности у зрителей.

Кларка не радовало, что его следующей работой должен был стать фильм «Рекламные агенты» по роману Федерика Уэйкмена — о деятельности рекламных агентств на Мэдисон Авеню. Ему не нравилось, что героиней была сделана неверная жена. В окончательном варианте сценария героиня превратилась в благородную английскую вдову.

На эту роль предполагалось пригласить Дебору Керр, которой предстояло впервые сняться в американском фильме. Назначили кинопробы. Дебора очень нервничала, но Кларк создал для нее такую непринужденную обстановку, что пробы прошли успешно и она получила роль.

Кларк играл в фильме рекламного агента, который старался угодить богатому заказчику рекламы на мыльную продукцию. Анита Колби, бывшая фотомодель, с которой Кларк начал встречаться незадолго до съемок, прислала ему в первый съемочный день украшенную цветами подкову на счастье и целый ящик всевозможных сортов мыла, включая мыло для собак.

По опросам журнала «Фотоплей» фильм стал лучшей картиной месяца, и это отчасти компенсировало неудачу, постигшую Кларка в «Приключении».

Из всех подружек Кларка самой экзотичной была наследница «Стандард Ойл» Миллисент Роджерс. Ее полное имя было Мэри Миллисент Хадлстон Роджерс фон Хоогстратен Перальда-Рамос Болком. Она трижды выходила замуж. Темноволосая, светлоглазая, всегда одетая лучшими модельерами мира, Миллисент славилась своими экстравагантными выходками. Когда ей надоедали туалеты от Скъяпарелли или Чарлза Джеймса, она черпала вдохновение в музейных экспозициях. Миллисент могла появиться в обществе в виде то индейской скво, то тирольской крестьянки, то испанского кабальеро, а то и Марии-Антуанетты. Когда они встретились с Кларком, Миллисент перевалила сорокапятилетний рубеж и немножко угомонилась. Но чтобы привлечь внимание Гейбла, она купила у знаменитого дизайнера Адриана обезьянку и разгуливала с нею на плече. Задумав осаду Кларка, она «подъехала» к Джин Гарсо, наводившей ужас на всех искательниц приключений, пригласила ее на обед и подарила несколько золотых вещиц собственного изготовления (целую коллекцию таких безделушек она послала Кларку в качестве рождественского подарка). Миллисент совсем потеряла голову, но ее атаки возымели успех: ей удалось пользоваться благосклонностью Гейбла почти год. Когда же роман подошел к развязке, Миллисент отправила ему письмо (копия — знаменитой голливудской королеве сплетен Хедде Хоппер): «Мой дорогой, ты, как и я, ищешь во всем совершенства, и значит, надеюсь, не забудешь меня... Для меня же ты навсегда останешься образцом настоящего мужчины, каких я не встречала до тебя и, наверное, не встречу после. Довольно и того, что я узнала тебя; того, что ты есть на свете.

После четырехмесячного отдыха Кларк приступил к съемкам фильма «Возвращение домой», в котором его партнершей вновь стала Лана Тернер. Во второй женской роли снималась Энн Бакстер. Кларк играл военного врача, который женится на Энн, а когда он оказывается за океаном на фронте, его настигает трагическая любовь к медицинской сестре (Лана Тернер). Журнал «Фотоплей» вновь назвал фильм лучшей картиной месяца, а Кларк был отмечен как «самый популярный человек в мире».

Во время очередного отпуска Кларк съездил в Нью-Йорк, а затем отправился ловить рыбу. Рождество он опять встречал вместе со Стриклингами. В начале 1948 года началась работа над фильмом «Решение командования», в котором Кларк играл роль офицера военно-воздушных сил, который мучился угрызениями совести из-за того, что был вынужден послать своих подчиненных на боевое задание, сознавая, что у них практически нет шансов остаться в живых.

Девятого июля Кларк отплыл в Европу на пароходе «Куин Мэри».

В Париже он поселился вместе со Стриклингами в отеле «Георг V». Кларк обожал Кэтрин Хепберн, и когда узнал, что она остановилась в том же отеле, пригласил ее на прием. Кэтрин появилась раньше других гостей и заметно нервничала, поэтому Кларк предложил ей бокал шампанского, который она с готовностью приняла, хотя обычно никогда не пила. Кларк спросил, говорит ли она по-французски, и она ответила: нет.

На приеме присутствовали более трех сотен журналистов и все просили фотографии с автографами. Кэтрин и Гейбл сидели за разными столиками. Взглянув на нее, он заметил, что она болтает по-французски.

«А я-то думал, что ты не можешь говорить на этом языке», — язвительно заметил он. «Я так намучалась, чтобы понять их английский, что подумала, не попробовать ли мне мой французский, и оказалось, что я вполне могу говорить на нем», — ответила она. С тех пор она всегда объяснялась в Париже по-французски.

Любовь, которую ты подарил мне, как скала: на ней можно прочно строить остаток жизни.

Вчера я увидела, как ты ведешь к себе в дом юное существо. Ты целовал ее — я рада, что рядом с тобой есть близкий человек, который сможет дать тебе тепло. Больше всего на свете я желаю тебе счастья.

Прости, что я ухожу... Ты обещал, что никогда не сделаешь мне больно. Ты всегда держал свое слово, даже вчера вечером. Я ухожу, потому что, будучи эгоисткой, не могу снести малейшей неверности...

Благослови тебя Бог, дорогой, дорогой. Не будь жесток к себе. Позволь себе быть счастливым. Ты сполна расплатился с жизнью за все... Бери свое счастье там, где найдешь его. И не проси слишком многого.

Прощай, мой Кларк. Люблю тебя так, как буду любить всегда».

Больше Миллисент замуж не выходила. Она купила уединенный домик в Нью-Мексико и жила там отшельницей. После ее смерти в 1952 году дом приобрел кто-то из ее друзей и превратил в музей ее памяти.

Четвертого августа от сердечного приступа скоропостижно умер папаша Гейбл. Говард нашел Кларка в Швейцарии.

Гейл потом рассказывала мне, что на обратном пути Кларк вел себя очень замкнуто, не принимая участия ни в каких мероприятиях, устраивавшихся на борту корабля.

Отец Гейбла завещал похоронить его по-семейному, скромно.

В те дни Кларк подробно рассказывал мне о своем детстве; его успокаивало то, что он смог обеспечить отцу счастливую и спокойную жизнь на склоне лет.

Я редко видела Кларка в ту осень, ибо большую часть времени он проводил на охоте или в компании с красивыми женщинами. Одной из его постоянных спутниц была Джоан Хэррисон, английская красавица, подруга Альфреда Хичкока; кроме того, его также видели с Анитой Колби, Вирджинией Грей и Кэрол Гибсон.

Летом 1949 года Кларка пригласила к себе на обед Минна Уоллис. Там он встретился с леди Сильвией Эшли.

Сильвия была на десять лет моложе Кларка — красивая англичанка с белокурыми волосами. Она трижды выходила замуж и дважды разводилась, в обществе ценили ее веселый характер, остроумие и сметливость, а также ее наряды и драгоценности. Кларку она представлялась интересной и забавной.

Сильвия Хокс родилась в Англии и впервые появилась на лондонской сцене в знаменитых «Полуночных причудах» вместе со своей подругой Дороти Филд. Под театральными именами Силли и Дотти молоденькие актрисы пели песни, играли на гавайских гитарах и, говорят, пользовались бешеным успехом у лондонской публики.

Хотя Сильвия была замужем за Дугласом Фэрбенксом, а затем за лордом Стэнли, офицером королевского флота, она сохранила фамилию и титул своего первого мужа Энтони Эшли.

Кларк часто встречался с Сильвией в ту осень, хотя его видели и с Джоан Хэррисон, Бетти Чишолм и другими, так что у меня не было никакого представления о том, насколько глубоко она его интересовала.

Утром в понедельник девятнадцатого декабря он позвонил мне домой. «Держись за стул, — сказал он. — У меня для тебя новость. Я собираюсь жениться».

Я открыла рот от изумления. «На ком?»

«На Сил», — ответил он. Так он называл Сильвию.

Я знала, что он был одинок, что он любил свой дом и хотел разделить его с кем-то. Сильвия обладала житейской мудростью, имела опыт семейной жизни и могла стать хорошей женой.

Сразу же после медового месяца Сильвия отправила Джин Гарсо в Англию за своей антикварной мебелью. Ящики и коробки заполонили всю аллею, ведущую к дому, — вещи дожидались, покуда сама хозяйка распакует их и придумает, где поставить. Часть этой драгоценной коллекции так и осела в конюшне. Сильвия намеревалась круто изменить весь стиль дома, чтобы уничтожить «дух Ломбард», который ее раздражал, но она понимала, что не следует делать это слишком поспешно. Первым делом она занялась переустройством гостиной. Столовая ей тоже страшно не нравилась, но она не решилась вторгаться в ее пределы и попросила Кларка пристроить новую столовую, где могла бы разместиться ее чудная мебель. «Как скажешь, моя Уточка Дудль (таким нелепым прозвищем он ее наградил)», — сказал Кларк и посмотрел на нее так, что другая женщина на ее месте (не столь выдрессированная аристократка) наверняка бы смутилась и призадумалась.

Обставив флигель, предназначавшийся для гостей, Сильвия тут же пригласила пару своих английских друзей. Это плохо вязалось со стилем жизни Кларка и вряд ли отвечало его тайным помыслам насчет семейной жизни. Но, пожалуй, самым несуразным, во всяком случае для посторонних глаз, было то, что Кларку приходилось носить на руках за Сильвией ее крошечного терьерчика. А известие о том, что Кларк купил этой собачке бриллиантовый ошейник, заставило всех друзей Гейбла буквально онеметь.

Но самого Кларка это, похоже, не смущало — его не так-то просто было выбить из седла. Правда, когда высокородные англичане укатили восвояси, он тут же попросил Джин Гарсо занять гостевой домик под ее нужды. Так он решил проблему с многодневными визитами чужих людей, но он ничего не мог поделать с постоянным пребыванием в доме кого-нибудь из семейства Сильвии, например ее племянника, которого она избаловала до невозможности.

Сильвия произвела перемены в меню — теперь оно стало англо-европейским; гостям (по большей части английского происхождения) подавали шампанское и холодные закуски.

Как все американцы, Кларк с пиететом относился ко всему английскому и робел, если видел, что попал не в тон. Но мало-помалу он стал чувствовать на себе имперский каблучок, и тогда его англофилия пошла на убыль.

Кларк перестал быть хозяином в доме, объектом обожания. Прежние жены приносили ему себя в жертву. Джозефина и Рия ухаживали за ним и помогали в делах, Кэрол относилась к нему по-матерински. Сильвия лишь позволяла ему быть рядом.

Бракосочетание состоялось на следующий день, во вторник. Присутствовали только близкие друзья.

Следующие два дня ранчо напоминало сумасшедший дом. Беспрестанно звонил телефон, приносили телеграммы, цветы и подарки. Дуглас Фэрбенкс-младший прислал телеграмму с наилучшими пожеланиями; он заявил репортерам: «Сильвию мы обожаем, а Кларк один из наших лучших друзей».

Репортеры и фотокорреспонденты взяли дом в осаду, и только специальная охрана, вызванная со студии, помогла удерживать их у входных ворот. Новобрачные решили провести медовый месяц в Гонолулу.

Сильвия всегда называла меня Джин, а Кларка Птичка. Он тоже иногда называл ее Птичкой. Но чаще всего — Сил.

В середине мая Кларк и Сильвия отправились в Индианаполис, где Кларку предстояло начать съемки в фильме «Угодить леди», в котором он играл роль автогонщика, а Барбара Стенвик — спортивного репортера. Оператор картины Хэл Россон вел съемки на фоне реальных соревнований, организованных в честь Дня памяти погибших в войнах. Съемочная группа расположилась непосредственно на трассе гонок.

«Съемки всех перипетий драмы, развертывающейся во время гонок в присутствии огромной толпы болельщиков, невозможно забыть, — рассказывал Хэл. — Барбара Стенвик завоевала титул королевы гонок и в финале целовала их победителя — Джонни Парсона».

Кларку очень нравилось сниматься в этом фильме, поскольку он был без ума от спортивных машин. Сильвия готовила домашние обеды в номере отеля.

...Съемки фильма «Через широкую Миссури» проходили на ранчо в Дюранча, штат Колорадо.

В гости к Кларку приехал Уэйн Гриффин, и они каждый день вместе ездили на натурные съемки. Позднее он рассказывал, что у него возникло ощущение, что отношения между супругами не так-то уж хороши, хотя внешне все выглядело нормально.

В середине сентября Кларк и Сильвия вернулись домой, и жизнь вошла в свое обычное русло. Сильвия занималась цветами, вязанием и живописью. Она написала великолепную картину, на которой были изображены они с Кларком, сидящие в тележке, запряженной пони. Портретное сходство было удивительным; потом Сильвия воспроизводила эту картину на изготовленных ею рождественских открытках.

Кларк стал все чаще один уезжать на ранчо Уэйна Гриффина кататься верхом и тренироваться в бросании лассо. То и другое он делал мастерски.

В тот год Эл Менаско купил ранчо в Нейпа Вэлли и вместе со своей женой Джулией пригласил Кларка и Сильвию в гости на День благодарения.

Кларку очень нравилось ранчо Эла, и когда он узнал, что находящийся по соседству с ним участок продается, он попросил Эла купить его для него.

«А ты думаешь, Сильвии понравится тихая сельская жизнь?» — спросил Эл. «Это не имеет никакого значения», — ответил Кларк.

Эл понял, что семейная жизнь Гейблов дала трещину.

Неудача с фильмом «Через широкую Миссури» навела Кларка и Уэйна Гриффина на мысль о создании собственной компании по производству фильмов, которые можно было бы распространять через «МГМ». Борден Чейз написал сценарий под названием «Одинокая звезда», который понравился Кларку. Они с Уэйном собирались запустить его на своей будущей студии «Сильвия Продакшнс».

Однако мечта о собственной компании не осуществилась, и в конце концов сценарий был продан «Метро», продюсером фильма стал Уэйн, а главная роль досталась Кларку. На главную женскую роль пригласили Аву Гарднер; в число исполнителей вошел также Лайонел Барримор, и Кларк очень радовался встрече со своим старым другом.

Картина запускалась в мае, и в начале апреля Кларк решил пройти медицинское обследование в больнице, чтобы проверить свое здоровье. К этому времени стали распространяться всевозможные слухи о семейной жизни Гейблов. Репортерша Хедда Хоппер позвонила Сильвии, которая заявила ей: «Я привязана к этому человеку и всегда буду с ним».

А тем временем она рассказала Уэйну, что их брак дышит на ладан, но она полна решимости спасти его. Хотя признаки несчастья появились давно, я была потрясена, когда Кларк сообщил мне, что попросил у Сильвии развод.

Надежды на то, что они смогут обрести счастье, рухнули. В сущности, этого следовало ожидать: уж очень разными были эти двое. Ни в чем они не сходились — ни в отношениях с людьми, ни в привязанностях, ни в увлечениях.

В апреле Сильвия отправилась в Нассау, все еще убеждая репортеров в том, что у них с Кларком все в порядке и что она уезжает по делам. В мае, когда она вернулась, их разрыв уже ни для кого не был секретом.

Между тем Кларк приступил к работе над картиной «Одинокая звезда», режиссером которой был Винсент Шерман. В роли «злодея» снимался Бродерик Кроуфорд, и во время съемок он, Кларк, Уэйн и Шерман изрядно повеселились.

Однажды вечером во время ужина в отдельном кабинете в ресторане Дейва Чейзена они решили отрепетировать сцену драки Кларка и Брэда. Уэйн и Шерман тоже ввязались в мордобой, и дело кончилось тем, что они разнесли в куски все помещение.

«Конечно, мы заплатили за нанесенный ущерб, — рассказывал Уэйн, — и на следующий день Дейв Чейзен прислал каждому из нас по паре запонок в виде боксерских перчаток».

Кларку все больше и больше не нравились фильмы, в которых он в последнее время снимался, и мы много раз возвращались к обсуждению его дальнейшей карьеры. Отныне его представителями стали агенты «МСА».

Впервые в жизни в присутствии женщины он почувствовал себя сиротой, мальчишкой, каким, в сущности, и был. Беда только, что понял он это слишком поздно, когда уже ничего нельзя было исправить. Он и не стал пытаться. Он просто покинул ее.

Это произошло в день его пятидесятилетия. То был первый за их совместную жизнь день его рождения, когда Сильвия согласилась пригласить не своих, а его друзей и подать обед по его вкусу. В числе прочего должны были подаваться цыплята. Повар, нанятый Сильвией, приготовил их загодя и забыл поставить на холод. Цыплята протухли, и когда их внесли в столовую, по всей комнате разнеслась страшная вонь. Гости пытались загладить неловкость, рассказывая всякие подходящие случаю истории и громко смеясь, а Кларк резко поднялся, отшвырнул стул и вышел. Он заперся в ванной и просидел там несколько часов. Как свидетельствует Джин Гарсо, он и прежде уединялся либо там, либо в туалете, когда не мог справиться с эмоциями, но чтобы так надолго... Этим жестом он дал понять Сильвии то, что не решался выразить словами.

Развод Кларка и Сильвии был официально оформлен в суде Санта-Моники 21 апреля 1952 года. Шестнадцатимесячный брак завершился, и Кларк снова стал свободным человеком, беспокойным, тоскующим, неустроенным. Фильм «Одинокая звезда» вышел на экраны и получил плохие отзывы.

После длительных переговоров через посредство «МСА» Кларк получил роль в фильме «Никогда не отпускай меня», который предполагалось снимать в Англии. Первое путешествие Кларка в Европу прервалось из-за смерти отца. Он решил отправиться туда за несколько недель до начала съемок, чтобы посетить Францию и те места, о которых он давно мечтал.

Он отплыл из Нью-Йорка 6 мая 1952 года на «Либертэ». Перед отъездом он получил сценарий «Могамбо», который начал читать во время плавания на корабле. Он с энтузиазмом отнесся к участию в фильме, в особенности из-за того, что «МГМ» намеревалась пригласить в качестве режиссера Джона Форда.

2 ноября он прилетел на самолете в Найроби, столицу Кении. Апартаменты «МГМ» находились в отеле «Нью Стэнли», где Кларк встретился с Джоном Фордом, который уже несколько дней занимался подготовкой к съемкам.

В ожидании приезда съемочной группы Кларк и Форд отправились в Горную Кению, за шестьдесят миль от Найроби, чтобы осмотреть вольер для животных, принадлежавший Карру Картли, южноафриканскому белому охотнику и зверолову, который поставлял животных для американских зоопарков и цирков. Карр отловил и выдрессировал зверей, которые были необходимы для съемок фильма.

Кларк попросил «МГМ» прислать его ружья, и Карр взял его с собой на охоту. Кларк подстрелил несколько птиц. Восточная Африка представляла собой подлинный рай для охотника, и Кларк пришел в восторг от этих мест.

Фильм «Могамбо» задумывался как римейк «Красной пыли», в которой Кларк снимался вместе с Джин Харлоу в 1932 году. Ему вновь предстояло сыграть охотника, которого нанимают для сафари британский ученый и его жена. На роль жены была приглашена Грейс Келли, а Ава Гарднер исполняла роль оказавшейся на мели танцовщицы, неожиданно попавшей в лагерь, разбитый Кларком для охоты.

Ава и Грейс прибыли седьмого ноября вместе с Фрэнком Синатрой, секретаршей «МГМ» Айлин Томас и Морганом Хадгинсом. Они очень устали после долгого полета, однако поскольку их приезд совпал с годовщиной брака Авы и Фрэнка, они устроили вечеринку, на которой Кларк впервые встретился с Грейс.

Первую неделю съемки велись в Горной Кении в загоне для животных Карра Хартли, и каждый вечер съемочная группа возвращалась в отель в Найроби.

10 Зак. 468

12 ноября Грейс Келли исполнялось двадцать три года, и Кларк вместе с Морганом Хадгинсом решили в качестве сюрприза устроить праздничный ужин в ресторане отеля. Правда, приготовления скрыть не удалось, и сюрприза не получилось, но все равно вечеринка прошла очень весело.

Продолжить работу предполагалось в Танганьике на реке Кагера. По графику натурные съемки должны были проводиться там в течение четырех недель. «МГМ» не поскупилась на средства для этой самой большой в истории Африки экспедиции.

Группа состояла из ста сорока девяти белых и трехсот туземцев. В экспедиции были свой походный госпиталь, палатка для отдыха, палатка для киногруппы. В лагере была сооружена еще и танцплощадка. В джунглях вырубили просеку для посадочной полосы, и самолеты совершали постоянные рейсы с необходимыми грузами из Найроби прямо в лагерь.

Дикая природа и походная жизнь пришлись по душе Кларку. Он сразу нашел общий язык с белыми охотниками, подружился с их руководителем Банни Алленом, и они при первой же возможности отправлялись вместе на охоту. В окрестных лесах можно было встретить львов, гиппопотамов, гиен, зебр и других диких животных. Кларка не интересовала охота как убийство, он стрелял только в тех случаях, когда нужно было пополнить запасы еды.

Грейс Келли и Кларк стали большими друзьями. Грейс называла его Ба, что на языке суахили означает Отец. Она часто вставала на рассвете, чтобы, прихватив с собой кинокамеру, отправиться вместе с Кларком и другими охотниками на сафари. Кларк считал ее прекрасной спортсменкой.

После первых дней съемок Кларк стал верным поклонником Джона Форда. Он сразу почувствовал в нем настоящего мастера.

Срок контракта Гейбла с «МГМ» истекал, и Кларк сомневался, стоит ли его перезаключать. Он все еще лелеял мысль о собственной компании для независимого производства фильмов, к тому же он так привязался к Африке, что у него возникло желание приехать сюда еще раз, чтобы снять свою картину.

Предполагалось, что к Рождеству все члены экспедиции смогут вернуться в Найроби, однако расписание съемок вынудило остаться на праздники в лагере.

Администрация «МГМ» устроила рождественский ужин в огромной палатке, вместившей в себя всех участников съемки, усевшихся за один длинный стол, украшенный праздничными свечами и цветами.

Ава, Грейс и другие члены женской половины группы принарядились по случаю праздника, а кульминацией вечеринки стало представление, организованное Фрэнком Синатрой, который научил нескольких местных жителей петь «Тихую ночь, святую ночь». Под конец сам Фрэнк исполнил попурри из рождественских песен.

Постоянную угрозу для киногруппы, расположившейся у берега Кагеры, представляли крокодилы, а местные жители, у которых мясо крокодила высоко ценилось, не могли успешно охотиться на них с помощью луков и стрел, не пробивавших их толстую кожу.

«Однажды мы услышали страшный шум: туземцы заметили крокодила, расположившегося на крошечном островке посреди реки, приблизительно в ста пятидесяти ярдах от берега, — вспоминал Морган Хадгинс. — Никого из охотников поблизости не оказалось, и Кларк взял ружье, прицелился, а затем выстрелил, всадив пулю прямо между глаз чудовища. Кларк отдал добычу туземцам, они сняли с крокодила шкуру и разделили мясо между собой. После этого случая Кларк стал их героем».

Кларк и некоторые другие мужчины купались в реке, несмотря на крокодилов и гиппопотамов, которые появлялись у реки на закате; однако Ава и Грейс никогда не отваживались подходить близко к воде.

Две «звезды» стали подружками. Ава очень заинтересовалась танцами местных жителей и попыталась их выучить. Она любила поспать допоздна и предоставляла Грейс и Кларку возможность отправляться рано по утрам на охоту. Кларк в третий раз снимался вместе с Авой, к которой он относился с огромной симпатией, считая ее очень одаренной актрисой.

Вскоре после Рождества съемочная группа вернулась в Найроби, чтобы подождать пока экспедиция переправит всю технику и реквизит на новое место натурных съемок в Уганде. Кларк прослышал, что на берегу Индийского океана есть прекрасное курортное место Малинди, и предложил отправиться туда всей компанией.

«Единственным транспортом был старый ветхий самолет, который, казалось, не развалился на части лишь благодаря проволочному каркасу, — рассказывал Морган, — но пилот убедил Кларка, что самолет может летать. Мы забрались в него — Ава, Грейс, Фрэнк, Кларк и я — и взлетели. Меня бросало в дрожь от страха, что самолет вот-вот развалится». Малинди действительно оказался прекрасным местом, где можно было заниматься виндсерфингом, причем волны там были повыше, чем в Гонолулу.

Кларк очень привязался к местной четырехлетней девочке по имени Аса Этула, которая снималась в некоторых эпизодах фильма. Ее мать предложила Кларку купить девочку за двадцать английских шиллингов.

«Кларк оказался в трудном положении, — вспоминал Морган. — Он знал, что решительный отказ будет воспринят как оскорбление. И нашел хитроумный выход: сказал, что не сможет создать ребенку условия, потому что жены у него нет и некому будет позаботиться о девочке. Мать с пониманием отнеслась к его объяснениям и согласилась с ним».

В Уганде съемки проходили в совершенно пустынном месте. Из животных там были только

верблюды, использовавшиеся местным населением в качестве единственного транспортного средства. Подземные ручьи образовали вблизи лагеря пруды, в которых можно было купаться.

Через десять дней экспедиция направилась в гористые места, где проживало племя, называвшееся самбуру, — это были жестокие и воинственные скотоводы, питавшиеся исключительно кровью и молоком коров.

Кларк счел, что этот рацион не так уж плох, ибо самбуру были крепкими и высокими (около семи футом ростом), с пышными волосами до плеч. Эти люди тоже попали в фильм.

Натурные съемки в Африке завершились в конце января, и съемочная группа вместе с актерами отправилась в Лондон на озвучание фильма.

Работу закончили в середине апреля. Кларк проводил Грейс Келли, которая возвращалась в Нью-Йорк, и сразу же отправился вместе с Элом и Джулией Менаско в Париж, где они взяли напрокат машину и отправились в путешествие по Европе.

В конце мая я сообщила Кларку, что все документы о его разводе оформлены и теперь он абсолютно свободен.

Эл и Джулия отплыли домой, Кларк путешествовал в одиночку, останавливаясь по пути в Париж во всех прибрежных городках Италии и Франции. «Я должен выжать все из этой поездки, Джини, — говорил он, звоня домой, — потому что вряд ли мне когда-нибудь удастся увидеть все это еще раз».

Предварительный просмотр «Могамбо» состоялся в Голливуде в середине лета, и после него Кларк получил телеграммы с поздравлениями от Николаса Шенка, Эдди Мэнникса, Говарда Стриклинга и других. По единодушному мнению, фильм получился превосходный. Кларк отнесся к нему более сдержанно. «Я помогал Сэму монтировать картину и хорошо знаю ее недостатки, — говорил он. — Надеюсь, зрители обнаружат их не сразу, в отличие от нас с Сэмом. Картина получилась неплохой, но могла быть лучше».

«Могамбо»

В начале сентября Кларк сообщил, что перед съемками в фильме «Предательство» он отправляется в турне по Голландии с двумя журналистами — Полом Миллсом и Эмили Торчиа. Они прилетели в Амстердам рано утром 23 сентября. В аэропорту уже ждала восторженная толпа поклонников. Из аэропорта гости направились в отель «Аметел», где был организован прием для прессы.

На следующий день в Роттердаме они посетили зоопарк, и Кларку показали двух крошечных львят, одного из которых назвали Могамбо, а другого Гейбл.

Кларк взял львят на руки, и, пока позировал перед фотографами, один из них укусил его, а другой описал, и не успел Кларк справиться с ситуацией, появился дрессировщик львов, ведя на одном поводке рыкающего бенгальского тигра, а на другом бельгийскую полицейскую собаку. Поль и Эмили решили, что пора его спасать, и увели Кларка в ближайшую пивную. Пивная называлась «Золотой лев».

«Слишком много львов для одного дня», — сказал Кларк, вызвав всеобщий хохот.

Следующим пунктом турне был Маастрихт, где бургомистр выразил любовь и признательность голландцев к американцам, которые освободили их от нацистов. Кларк произнес ответную речь, в которой вспомнил про свои голландские корни. Эти слова вызвали неописуемый восторг у публики, и хорошенькая юная голландка поцеловала Кларка.

Ночь гости провели в старинном замке, окруженном огромным парком. Замок, построенный в 1350 году, принадлежал обедневшей графине, которая переоборудовала его в отель.

За ужином Кларк предложил друзьям отведать темного голландского пива, поданного в кувшине, и Эмили пролила на платье несколько капель.

«Теперь мы уравнялись, — заметил Кларк. — От тебя пахнет пивом, от меня — львом».

В середине декабря Кларк вернулся домой. Мы как следует подготовили к его прибытию ранчо, выполнили все его просьбы, которые он передавал мне по телефону, и, по его словам, он почувствовал себя дома счастливее, чем после возвращения с войны.

Кларк был так доволен, что вписал в мой чек двойную сумму на Рождество. Когда я запротестовала против такой щедрости, он сказал: «Деньги значат так мало, и я никогда не смогу отплатить тебе за все то, что ты сделала для меня». Эта неожиданная похвала стала для меня самым лучшим рождественским подарком.

В начале января Кларк должен был вернуться на студию, чтобы переснять некоторые кадры в «Предательстве» и сфотографироваться для рекламы. Это завершило его обязательства перед «МГМ». За день до его окончательного ухода со студии к нему пришла Эмили Торчиа с предложением организовать прощальную вечеринку. «Это совершенно ни к чему», — ответил Кларк.

В последний день многие сотрудники студии пришли к нему, чтобы попрощаться и пожелать удачи.

Ларри Барбье забежал как раз в ту минуту, когда Кларк собирался уходить. Кларк посмотрел на него и произнес: «Ну что ж, Ларри, вот и все!» Затем сел в машину и выехал за ворота студии, которая была его домом целых двадцать три года!

Теперь Кларк начал обдумывать планы на будущее. Со всех сторон он получал советы, как жить дальше. Одни рекомендовали создать свою компанию, другие предлагали заняться режиссурой, а третьи считали, что ему пора отойти от дел. Я напомнила ему, что фильм «Могамбо» имел огромный успех и что в рейтинге прокатчиков Кларк Гейбл неизменно значится в верхней десятке, несмотря на то, что ему уже исполнилось пятьдесят три и на висках появилась седина.

«Невероятно, — искренне говорил Кларк. — Как мне удалось этого достичь? Я ведь совсем не великий актер, и в моем возрасте пора перейти на характерные роли либо уйти на отдых».

Я ответила, что думать об отставке глупо, и посоветовала довериться его агентам и посмотреть, какие последуют предложения. На том и порешили.

Грейс Келли была выдвинута на «Оскара» за роль в «Могамбо», и Кларк сопровождал ее на церемонию вручения призов. «Оскара» Грейс не получила, но это ее не расстроило.

У нее был крошечный ослик, привезенный на пароходе из Мексики, которого она подарила Кларку. Мы все были без ума от этого малыша, которого Грейс назвала Ба в память о пребывании в Африке, где она придумала это имя для Кларка.

Кларк Гейбл и Ава Гарднер в фильме «Могамбо»

Кларку начали присылать различные сценарии, однако ни один из них не заинтересовал его до тех пор, пока не пришел Джордж Чейзин с предложением от студии «20-й век — Фокс» сыграть для них главные роли в двух фильмах за вознаграждение в десять процентов от кассового сбора.

Контракт с «Фокс» был подписан 12 июля 1954 года, а съемки картин должны были начаться осенью в Гонконге. Похоже было, что Кларк продолжит свою карьеру в качестве независимого актера, работающего без постоянных контрактов со студиями.

Кей (Кетлин) Уильямс, с которой он часто встречался после возвращения с военной службы, вновь вошла в его жизнь. За это время дважды разведенная Кетлин успела выйти замуж и развестись с Адольфом Спрекельсом-вторым наследником сахарного магната.

Начинавшая карьеру манекенщицей, Кетлин была на пятнадцать лет моложе Кларка. У нее были белокурые волосы, голубые глаза и замечательное чувство юмора. Она жила в Беверли Хиллз с двумя детьми, шестилетним Банкером (Адольфом Спрекельсом-третьим) и четырехлетней Джоани. Дети были очаровательные, и Кларк очень к ним привязался. Кларк начал постоянно встречаться с Кетлин, и ко времени его отъезда на съемки в Гонконг в начале ноября она занимала первое место в списке близких ему женщин.

Вместе с Кларком отправился в путь Эдди Дмитрык, режиссер «Солдата удачи». Они сделали остановку в Токио, где провели пресс-конференцию и посетили театр Кокусаи, где шло представление традиционных «Осенних танцев». Когда танцовщицы на сцене увидели Кларка, то прервали шоу, чтобы приветствовать его. После спектакля Кларк и Эдди пришли к ним за кулисы.

Мне пришлось позвонить Кларку в Гонконг, чтобы сообщить печальное известие о смерти Лайонела Барримора, зная, что он будет глубоко опечален этим. Кларк считал Лайонела своим добрым гением, который помог ему сделать первые шаги и в театре, и в кино.

Кларк вернулся в Калифорнию прямо перед Рождеством, и Кетлин встретила его в аэропорту. Он привез ей великолепные китайские ткани и другие замечательные подарки, игрушечную модель старого корабля для Банкера и куклу для Джоани; мне был подарен ярко раскрашенный халат из китайского шелка.

Натурные съемки второй картины Кларка на студии «20-й век — Фокс» — вестерна «Высокие мужчины» предполагалось провести в Мексике весной 1955 года. В ней рассказывалось о том, как после гражданской войны скотоводы перегоняли техасских лонгхорнов из Сан-Антонио в Монтану. В фильме, как водится, присутствовали индейцы, разбушевавшаяся стихия, паническое бегство скота и, конечно же, любовная интрига: Кларк, Роберт Райе и Камерон Митчел соперничали друг с другом в стремлении завоевать благосклонность красотки Джейн Рассел.

Фильм никак не был связан с мексиканской тематикой, однако было решено снимать его в Мексике, где легче было найти животных, очень похожих на редких ныне техасских лонгхорнов.

Первые эпизоды фильма снимались в Виценте Гуэрреро, захолустном местечке в шестидесяти милях южнее Дюранго. Все его население собралось, чтобы посмотреть на небывалое зрелище.

Студийный репортер Джон Кэмпбелл, прикрепленный к киногруппе, вспоминал, что когда Кларк появился перед публикой в полной ковбойской экипировке и засиял своей знаменитой улыбкой, его никто не узнал. Оказалось, ни один местный житель никогда не был в кино!

«Кажется, мне сегодня не придется давать автографы», — заметил Кларк без особой радости.

Джейн не принимала участия в первых эпизодах, однако она тоже приехала, чтобы пожелать всем удачи в первый день съемок. Она была в блузке и спортивных брюках, и ее появление вызвало у мексиканцев большой интерес. Кларка озадачил такой прием, и он не мог понять, в чем дело, пока местный учитель, говоривший по-английски, не объяснил ему, что она вызвала всеобщий интерес не как кинозвезда, а потому, что «здесь мало кто видел женщину в брюках».

Учитель добавил, что его ученикам неизвестен обычай брать автографы, но если у Кларка есть желание, то он научит их, как это делать. Кларк отказался.

Как обычно, во время съемок устраивались веселые розыгрыши. Так, когда по сценарию Кларку предстояло взять Джейн на руки и отнести ее в повозку, она спрятала под своими просторными одеждами груз весом в тридцать или сорок фунтов.

Кларк взял ее на руки и понес, не говоря ни слова. В конце концов Джейн не выдержала и спросила: «Я не слишком тяжеловата?»

«Ни капельки», — галантно ответил Кларк.

Джейн рассмеялась, вынула спрятанный груз и показала его Кларку. «В следующем дубле я буду, как пушинка», — сказала она.

«Я видел Кларка рассерженным единственный раз, когда привез корреспондентку, которая собиралась взять у него интервью, — рассказывал Джон Кэмпбелл. — К нашему изумлению, она попросила Кларка поцеловать ее, чтобы она смогла об этом написать. Эта просьба так его разозлила, что он круто повернулся и ушел. Меня удивил не его уход, а та горячность, с какой он это сделал. Я понимал, что у него возникали проблемы и посерьезней, — продолжал Джон, — но на этот раз он возмутился потому, что ощутил вторжение в его личную жизнь. А вообще его было очень нелегко вывести из себя».

В выходные дни в Дюранго не было особых развлечений, и Кларк проводил свободное время с группой — с электриками, звукооператорами и другими сотрудниками.

«Кларк никогда не строил из себя «звезду», — вспоминал Джон. — Мы усаживались все вместе, болтали, немножко пили, рассказывали анекдоты или обсуждали спортивные новости с Бриттоном, который в прошлом был знаменитым футболистом, а теперь стал гримером и телохранителем Джейн».

«Солдат удачи» и «Высокие мужчины» получились добротными, но проходными картинами, которые ничего не прибавили к творческому багажу Кларка. Он снова погрузился в раздумья о будущем. Каждый пытался подсказать ему, что делать; Кларк выслушивал всех, а потом принимал самостоятельное решение.

Меня постоянно атаковали вопросами: «Почему этот парень не уйдет из кино? Разве он не понимает, что уже сделал все, что мог?» Или: «Гейбл слишком стар для героев. Пора переходить на характерные роли».

И снова мы с Кларком завели серьезный разговор о его будущем. Идея заняться режиссурой казалась ему абсурдной. «Стать режиссером! — восклицал он. — Да я еще играть как следует не научился!

Пристрастие Кларка к выпивке стало отражаться на его внешности. В рекламном отделе студии заговорили о том, что, мол, Гейбл перестает быть похожим на Гейбла, и спрашивали у него, сколько же можно ретушировать рекламные портреты? Кларк неизменно отвечал, что с самого начала карьеры он никому не позволял улучшать свои фотографии. «Пусть на них отразится все как есть, — говорил он, — иначе я стану похожим на миллионы других».

Кларк не возражал, чтобы Кетлин выбрала дом по своему вкусу, дом, в котором не было призраков прошлого. Но Кетлин «дух Ломбард» не мешал. Возможно, она просто учла ошибки Сильвии. И ограничилась тем, что переоборудовала гостевой флигель под детскую...

Кей Гейбл была не женой: она была хранительницей национального сокровища и относилась к своей должности со всей серьезностью. Она написала однажды: «Все, что я делала, было подчинено одной цели — счастью и спокойствию Па. Всю свою жизнь я посвятила исполнению его желаний».

А он теперь действительно нуждался в ком-то вроде няньки — гораздо больше, чем раньше. Покинув «MGM», он утратил посредника между своим Камелотом и внешним миром. Опека, которой студия окружала сотрудников, не одному из них сломала хребет. Урсула Тейс вспоминала, что когда ее бывший муж Роберт Тейлор ушел с «MGM», он не умел даже заказать столик в ресторане. «Мне пришлось возиться с ним, как с ребенком, который учится ходить», — говорила она. Успех браков Урсулы и Кей зависел от способности и готовности женщин быть женой, любовницей и матерью-студией.

У Кей, к счастью, не было феминистских запросов. «Я убеждена, — писала она, — что женщина должна жертвовать на семейный алтарь чуть больше, чем мужчина. Зато она больше получает от брака, чем муж». Единственная цель Кетлин заключалась в том, чтобы ее муж жил, как привык, — по-патрициански, и чтобы ему не было скучно в ее обществе.

Во мне сидит несокрушимое голландское упрямство, Джин, — продолжал он. — Оно принесло мне немало бед. Я пытаюсь обуздать его, потому что теперь не могу допустить повторения старых ошибок. Может быть, со мной все кончено? И мне действительно пора уйти из кино?»

В конце концов Кларк решился на создание независимой компании в кооперации с Джейн Рассел и ее мужем, знаменитым футболистом и тренером Бобом Уотерфилдом. Кларк стал президентом, его адвокат Билл Гилберт вице-президентом, а я была назначена секретарем-казначеем.

За год до этого на экраны повторно вышел фильм «Унесенные ветром». Как раз в это время популярный женский журнал провел опрос читателей с целью выявить актера года, и им оказался Кларк! Сразу же после публикации результатов опроса его забросали заманчивыми предложениями.

Кларка часто видели в обществе Кетлин, так что я не удивилась, когда однажды Кларк вошел в мой кабинет и объявил: «Джин, я собираюсь жениться на Кетлин. Надеюсь, мы будем счастливы».

«Отлично, — ответила я. — Наконец-то у вас будет настоящая семья».

«Да, наверное, — отозвался он. — И детей ее я полюбил. Нам будет хорошо вместе».

Кларк и Кетлин поженились 11 июля 1955 года. Как обычно, Кларк не хотел придавать это событие огласке и попросил своего старого друга Эла Менаско взять на себя заботы об организации свадебной церемонии, которая и состоялась в Миндене. После нее все отправились на ранчо Менаско.

Гейблы вернулись домой к вечеру 19 июля. Утро следующего дня началось с пресс-конференции, организованной на ранчо Джоном Кэмпбеллом из «20-й век—Фокс». Кетлин в нарядном черном полотняном платье с белым воротничком выглядела очаровательно.

«Кларк был приветлив и остроумен, — вспоминал Джон, — но не хотел, чтобы их снимало телевидение. Однако, узнав, что все готово к съемке, воскликнул: «О, черт! Тогда пусть снимают».

Вскоре после переезда Кетлин с детьми на ранчо жизнь стала входить в привычную колею. Дети, как и Кетлин, называли Кларка Па. Кларк называл ее Ма, а иногда по имени.

Гейблы не устраивали пышных и многолюдных приемов; обычно они приглашали на ужин только близких друзей. Довольно часто в гости приезжали брат Кетлин Винсент Уильямс, который работал на радио, и ее сестра Лиз со своими семьями.

В октябре, когда мы с мужем отдыхали на Восточном побережье, я получила телеграмму от Кетлин и Кларка, в которой они сообщили, что вскоре я стану «бабушкой». Я очень обрадовалась, ибо знала, как сильно Кларк любил детей и как он будет счастлив стать отцом.

После отпуска на пути домой мы услышали по радио печальную весть о том, что Кетлин потеряла ребенка.

Рождество и новогодние праздники Гейблы провели на ранчо, а в конце января вместе с близкими друзьями Кетлин отправились в месячное путешествие на фешенебельной яхте, принадлежавшей пароходному магнату Д.К. Людвигу, который вместе со своей женой Джинджер отправлялся через Каракас и другие порты на островах Тринидада и Ямайки во Флориду. После морского круиза Гейблы вернулись на самолете в Калифорнию, где вся наша «семья» устроила им королевский прием.

Поиски сценариев для Кларка шли непрерывно. Все мы постоянно читали всевозможные романы, пьесы, рассказы.

Весной 1956 года Кларк прочитал сценарий про искателя приключений, который узнает о том, что на одном ранчо спрятаны награбленные вещи, и решает их отыскать. На ранчо живут суровая хозяйка и четыре ее невестки, ожидающие своих мужей, которые, возможно, никогда не вернутся. Все четыре молодые женщины начинают соперничать в отчаянных попытках завоевать мужчину; одной из них удается добиться победы, и лихая пара уезжает, прихватив с собой награбленное.

Кларку понравилась история, в качестве режиссера был приглашен Рауль Уолш, который снимал «Высоких мужчин», а о прокате картины был заключен договор с «Юнайтед Артистс». На роль хозяйки ранчо пригласили Джо Ван Флит, а невесток должны были играть Барбара Николс, Джин Уиллис, Сара Шейн и Элинор Паркер. Казалось, все сулило кассовый успех.

Кларк даже отказался от правила прекращать съемку в пять часов вечера. «Я хочу сэкономить деньги, которые трачу на свою собственную картину», — говорил он.

Когда в июне Гейблы вернулись со съемок, Кетлин почувствовала себя нездоровой. Ее положили в больницу и Кларк поселился там в соседней палате, чтобы быть рядом.

У Кетлин обнаружили заболевание сердца, она провела в больнице три недели, после чего ее перевезли домой под строгий врачебный контроль. Улучшение наступило только к осени, и она настояла, чтобы Кларк отправился с друзьями на охоту. Он звонил по нескольку раз в день.

Отснятый фильм получил зазывное название «Король и четыре королевы». Критики сошлись во мнении, что фильм посредственный, обречен на неудачу.

Когда Кларк получил предложение от «Уорнер Бразерс» сыграть главную роль в фильме «Банда ангелов» с вознаграждением в десять процентов от прибыли, он решил отказаться на время от самостоятельных проектов. Компания приостановила свою деятельность, а Кларк подписал контракт с «Уорнер Бразерс» на съемки в фильме, в котором главную женскую роль исполняла Ивонна де Карло, а режиссером был приглашен Рауль Уолш.

В январе 1957 года Кларк отпраздновал двадцатипятилетие работы в кино. В связи с этим депутат от штата Огайо Кэйн Хейс отдал ему дань на заседании палаты представителей конгресса США, назвав его «парнем из нашего штата, который добился успеха в Голливуде». В выступлении также отмечалось, что «мистер Гейбл все еще остается неоспоримым лидером среди всемирно известных и популярных киноактеров. Время не властно над ним». Отметив, что Кларк родился в небогатой семье в Кадисе, штат Огайо, мистер Хейс подчеркнул, что он являет собой пример того, «как простой американец может добиться успеха и стать знаменитым».

В середине января Кетлин и Кларк отправились в Бейтон Руж, штат Луизиана, на натурные съемки «Белых ангелов» по роману Роберта Пенна Уоррена — о судьбе юной красавицы с южной плантации в годы накануне Гражданской войны. Девушку как рабыню продают богатому джентльмену из Нового Орлеана.

Съемки проводились в основном в «Коттедже», огромном особняке, построенном в 1800-х годах, и на борту «Гордона Грина», последнего из некогда знаменитых речных пакетботов.

«Па в белом полотняном костюме и широкополой шляпе был неотразим», — вспоминала Кетлин.

Она организовала празднование дня рождения Кларка в местном клубе и прислала мне меню, блюда в котором носили имена продюсера, режиссера, «звезд» и других участников съемок. После ужина выступил снимавшийся в фильме негритянский хор.

Вскоре после завершения работы над «Бандой ангелов» Кларк получил предложение от Уильяма Перлберга и Джорджа Ситона со студии «Парамаунт Пикчерз». Речь шла о комедии «Любимчик учительницы» — про газетного репортера, который с трудом пробил себе дорогу и терпеть не мог выпускников журналистской школы. Шеф вынуждает его стать преподавателем. По ошибке учительница принимает его за студента. Он делает вид, что так оно и есть. Кончается фильм тем, что «любимчик» женится на учительнице.

К тому времени Перлберг и Ситон сняли серию фильмов, пользовавшихся большим успехом. Кларк с ними отлично сработался и загорелся идеей вновь сыграть в комедии. Контракт, как обычно, гарантировал Гейблу вознаграждение в десять процентов от кассового сбора.

Учительницу играла Дорис Дей. Перлберг и Ситон проявили незаурядные организаторские способности, пригласив в Голливуд шестьдесят самых разных журналистов со всех Соединенных Штатов, чтобы они приняли участие в массовых сценах, снимавшихся в помещении редакции газеты.

В результате еще на стадии производства картина получила рекламу, так как каждый участник съемок ежедневно посылал в свою газету информацию. Почти все они брали интервью у Кларка и в конце концов пришли к единому мнению, что в свои пятьдесят шесть лет он все еще остается «королем кино», истинным «профи» и «чемпионом», который всегда является вовремя, прекрасно знает текст роли, собран и уравновешен, способен создать именно ту эмоциональную атмосферу, которая требуется в эпизоде.

Одним из «звездных» моментов для приехавших журналистов стал пикник, который устроили Дорис Дей и ее муж Марти Мелчер в недавно купленном ими доме в Беверли Хиллз. Среди гостей были Кларк с Кетлин, а также другие «звезды» и знаменитости.

Столики были расставлены на лужайке перед домом. Дорис пришлось немало потрудиться, чтобы организовать праздник, но погода свела на нет все ее усилия — пошел сильный дождь. Гости ринулись в дом, где им пришлось усесться на пол в пустых комнатах, которые еще только переоборудовались для новых жильцов.

Кларк Гейбл и Мэрилин Монро в фильме «Неприкаянные»

Все старые друзья отговаривали Кларка сниматься в «Неприкаянных»: они чуяли в этом фильме какую-то угрозу для него. Достаточно сказать, что партнерами Кларка были утверждены Монтгомери Клифт и Мэрилин Монро, люди неуравновешенные и непредсказуемые. Артур Миллер, впервые написавший сценарий, был пока темной лошадкой, но очень скоро выяснилось, что он тоже не подарок.

Кларк попросил одного из друзей прочесть сценарий, в котором его что-то смутно тревожило. Друг прочитал и сказал: «Если ты возьмешься за это дело, считай себя мертвецом. Ты, Кларк, хороший актер, профессионал, но ты все же не Спенсер Треси, и народ тебя любит не за актерские способности. У тебя в кино своя дорожка, и ты прекрасно знаешь какая. Вот ты, положим, смотришь, как голодный жеребенок пытается дотянуться до материнской сиськи, и думаешь: ага, эта старушка потянет долларов на девяносто... А тебе надо ласкать лошадей — понимаешь? Ласкать! Тебе тут же каюк в глазах публики. Ну, кто тебе поверит? И чего ради идти на риск?»

Стрикленд выразился яснее: «Его слабостью всегда были деньги. И он все же согласился сниматься в «Неприкаянных», чтобы прослыть самым высокооплачиваемым актером».

После завершения работы над «Любимчиком учительницы» Кларк и Кетлин вместе с детьми отправились отдыхать на Гавайские острова. Там они устраивали пикники, купались, загорали на пляже, по вечерам играли в гольф.

Вся семья вернулась на ранчо в начале сентября, и я встречала их в аэропорту. Они привезли кучу гавайских сувениров, все сильно загорели и выглядели очень счастливыми.

16 сентября Кларк приступил к съемкам картины «Плыть бесшумно, плыть глубоко». Кларку предстояло создать образ близкого его сердцу настоящего мужчины, командира экипажа подводной лодки, проводившей боевые операции в годы Второй мировой войны в водах вблизи Японии. Берт Ланкастер играл роль лейтенанта.

Съемки велись в Сан-Диего, и Гейблы на весь съемочный период поселились в отеле «Ла Джолла».

Чип Клиэри, занимавшийся рекламой фильма, специально ездил на причал, где стояла подводная лодка, для встречи с Кларком и Бертом, которых удостоили звания почетных членов экипажа.

«Идея отправиться на подводную лодку принадлежала Кларку, — рассказывал Чип. — Он был настоящий работяга. Ему хотелось досконально изучить дело, чтобы действовать в кадре как настоящему профессионалу. Поэтому он добился, чтобы ему разрешили участвовать в погружении и проведении маневров».

Во время работы на «МГМ» Кларк почти никогда не появлялся на публике в связи с премьерами. Он избегал даже предварительных пробных просмотров. Вплоть до его женитьбы на Кетлин на эти просмотры ходили мы с Рассом, и как бы поздно они ни заканчивались, Кларк каждый раз дожидался моего звонка, чтобы узнать, как все прошло. Он требовал, чтобы я рассказывала все честно и прямо, поэтому я никогда не скрывала того, что на самом деле думала о картине, описывала реакцию зрителей и высказывала свои предположения по поводу ее коммерческого успеха.

После женитьбы Кетлин стала уговаривать Кларка посещать предварительные просмотры; по ее настоянию они отправились и на премьеру «Любимчика учительницы», которая состоялась в Голливуде в марте 1958 года. Кетлин надела черное атласное платье и меховую накидку. Они производили впечатление великолепной супружеской пары.

Спустя неделю состоялась церемония вручения призов академии за 1957 год, и Джордж Ситон попросил Кларка принять предложение академии вручить «Оскаров» победителям. Кларк терпеть не мог подобные сборища, но из уважения к Джорджу Ситону и Биллу Перлбергу согласился.

«Я сделаю это только ради них», — сказал он.

Мы все присутствовали на церемонии и наблюдали, как Кларк и Дорис Дей были представлены распорядителями церемонии как «две самые яркие «звезды» Голливуда». Они вручили «Оскаров» за лучшие сценарии года, которые завоевали Пьер Буль (за «Мост через реку Квай») и Джордж Уэллс (за «Интригующую женщину»).

Рекламная кампания перед прокатом включает встречи «звезд» со зрителями. Поскольку гонорар Кларка зависел от сборов, его заинтересованность в максимальной прибыльности картин существенно возросла. Поэтому весной 1958 года он отправился в рекламное турне по стране с фильмом «Любимчик учительницы». Дорис Дей также согласилась принять участие в рекламе фильма, однако их маршруты не совпадали.

Путь Кларка пролегал через Чикаго, Вашингтон и Кливленд, и он отправился в турне вместе с Кетлин. Была разработана ударная программа с двухдневным пребыванием в каждом городе, с многочисленными пресс-конференциями, коктейлями, приемами, ужинами и просмотрами фильма для избранной публики — представителей прессы и местной элиты.

В Вашингтоне сенатор Качел от штата Калифорния пригласил Кларка в госдепартамент, и все секретарши, по словам Кетлин, приходили в восторг при его появлении. Во время обеда с сенатором они отведали знаменитый фасолевый суп, искусством приготовления которого славился местный шеф-повар. (Кетлин выпросила его рецепт.)

Когда Гейблы как обычные туристы осматривали Белый дом, президент Эйзенхауэр пригласил их в свой кабинет, где они беседовали больше часа. Кларк и Кетлин пригласили его на вечерний просмотр фильма, «Айк рассмеялся и ответил, что ему придется остаться дома с внуками, чтобы фильм смогли посмотреть сын и невестка».

После демонстрации фильма состоялся прием, и столичный «свет», включая конгрессменов и генералов Пентагона, стремился воспользоваться возможностью поговорить с четой Гейблов.

Сразу же после приема вся команда отправилась в Кливленд. В толпах поклонников, встречавших Кларка в аэропорту и на улицах, было много девочек-подростков. По телевидению начали показывать старые фильмы с участием Кларка, и новое поколение открывало для себя его нестареющее обаяние и привлекательность.

Общественное признание и неослабевающая популярность у публики, конечно, радовали, однако самое сильное впечатление произвела на Кларка статья Босли Гроутера, опубликованная в «Нью-Йорк Таймс». Гроутер охарактеризовал его как «гения Голливуда, неизменно добивающегося успеха». Он полагал, что талант Кларка достиг высшей степени зрелости и совершенства и что Гейбл заслуживает еще большего уважения за то, что столь долго сохраняет лидирующую роль кинозвезды высшего класса.

«Это самое сильное выражение признания и доверия, которое мне приходилось слышать о себе», — говорил Кларк.

Измотанные утомительным и напряженным турне супруги Гейблы охотно приняли предложение Марион Дэвис поселиться на несколько недель в ее дома в Палм-Спрингс. Банкер и Джоан, которые учились в школе, приезжали туда на выходные.

Кларк играл в гольф и катался на своей новой спортивной машине «Мерседес-бенц 300 SL».

В апреле мы с Рассом отправились в путешествие по Европе, из которого вернулись в Калифорнию в июле. Вскоре после приезда мы разговорились с Кларком о его планах на будущее. Он дал устное согласие принять участие в съемках нового фильма Перлберга и Ситона «Но не для меня». Предполагалось, что картина будет запущена в производство в 1959 году. В то же время Кларк продолжал читать разные сценарии — по большей части комедии, столь любимые зрителем. Кстати, и критики начали склоняться к мнению, что комические роли более всего соответствуют актерскому дарованию Кларка.

Хотя ему уже исполнилось пятьдесят семь лет и у него на висках появилась седина, да и за талией приходилось постоянно следить, он в полной мере сохранял обаяние, которое помогало ему в течение многих лет удерживать первенство в рейтинговом списке. Тем не менее Кларк тревожился за свое будущее. «Хорошо бы найти какую-нибудь стоящую историю», — сказал он мне.

«Стоит ли беспокоиться? — спросила я. — Дождитесь, когда будет готов сценарий у Перлберга и Ситона».

«Может, ты и права, — отвечал Кларк озабоченно. — Но теперь у меня семья, и я за нее отвечаю».

«Но...», — начала было я возражать.

Кларк прервал меня: «Возможно, я откажусь от всех предложений и займусь режиссурой».

Кларк часто бросал эту фразу, чтобы проверить, какую реакцию она вызывает. Я точно знала, что он не собирается ни уходить в отставку, ни заниматься режиссурой. Ему хотелось, чтобы я разубедила его, нашла новые аргументы.

«Зачем уходить, когда вы на вершине успеха? — сказала я. — Выберите сценарий из тех, что вам предлагают, или немного подождите».

Тогда он сменил тему и начал излагать то, что Кетлин называла его «ежегодным планом продажи ранчо».

«Земля здесь слишком дорогая, — сказал он. — Лучше купить дом в Беверли Хиллз».

В ответ я рассмеялась: «Да не будете вы продавать ранчо и прекрасно знаете об этом».

Он виновато заулыбался: «Ты права. Я люблю ранчо. Врос сюда корнями. И детям здесь хорошо».

«Неприкаянные»

...Я стала подумывать о том, чтобы отойти от дел и целиком посвятить себя мужу и собственному дому. Это решение давалось мне нелегко, ибо работа всегда занимала значительную часть моей жизни и я слишком привязалась к Кларку. Правда, теперь у меня не было причин беспокоиться за его дела. О нем надежно заботились семья, его агент Джордж Чейзин, адвокат Билл Гилберт и финансовый консультант Рассел Бок.

Я поговорила с Кларком, и мы решили, что я останусь на месте, пока не подберется достойная замена.

Кларк и Кетлин выбрали симпатичную шведку Маргариту Гронквист. Потребовалось два месяца, чтобы ввести ее в курс дела и передать в ее руки всю документацию.

В конце весны в Лос-Анджелес приехала балетная труппа Большого театра. Приглашение поступило от голливудской ассоциации Боула. Президентом ассоциации был в то время Уэйн Гриффин, и в день открытия гастролей он с женой Элинор устроили прием, на который пригласили Нормана Чэндлера (издателя «Лос-Анджелес Таймс»), певца Ричарда Крукса и супругов Гейблов.

На банкете прозвучало немало тостов, а Уэйн предложил такой: «За моих дорогих друзей: за Гейбла и девушку, которую он так долго искал. После всех ударов судьбы они, к моей радости, наконец-то оказались вместе».

Кларк был очень тронут; он встал с места, подошел к Кетлин и поцеловал ее.

(Уэйн всегда сожалел, что Кларк и Кетлин не поженились сразу, как познакомились, — много лет назад. Он вспоминал, как Кетлин пришла навестить его на радио и там был Кларк — он принимал участие в радиошоу Дью Понта «Кавалькада Америки». Именно тогда Уэйн предложил Кларку обратить внимание на хорошенькую Кетлин. «Попробую», — ответил Кларк, но прошло целых десять лет, прежде чем он исполнил это намерение. «Подумать только, ведь все эти годы они могли бы прожить вместе!» — сокрушался Уэйн.)

Вечером гости давали «Ромео и Джульетту», и Кларк, который не очень-то увлекался балетом, был буквально потрясен мастерством и талантом русских танцовщиков. Уэйн спросил его, что он думает о программе культурного обмена с Россией. Кларк ответил: «Уверен, что это верно и хорошо. Надо знать все, что делают другие, а иначе как можно совершенствоваться?»

Кларк сознавал, что участие в программах культурного обмена небезопасно, но это не могло его остановить — он верил, что дело это стоящее.

После спектакля все они отправились на прием, устроенный для балетной труппы в Хрустальном зале отеля «Беверли Хиллз». Уэйн, который был распорядителем церемонии, попросил Кларка встречать гостей.

Мередит Уилсон был на приеме вместе со своей очаровательной женой Рини, русской по происхождению, которая выступала в роли переводчицы и представляла Кларка и Кетлин гостям. Они знали Кларка по его фильмам, и это было ему очень приятно.

Между Гейблом и Хьюстоном, режиссером «Неприкаянных», существовало некое нездоровое соперничество. Фрэнк Тейлор связывал его с «комплексом вирильности». Они были как два медведя в одной берлоге: оба охотники, бесстрашные хемингуэевские мужчины. Оба одевались в хаки. Хьюстон был немного моложе, ему исполнилось пятьдесят четыре, и он вел тот холостяцкий образ жизни, от которого Кларк отказался, женившись на Кетлин. Но вот что уязвляло Кларка более всего: Хьюстон был страстный игрок, он за ночь просаживал в Рено тысячи долларов. «Главное, чему меня научили карты, — тому, что деньги ничего не значат», — говаривал он. И тут Гейбл пасовал.

Вообще Хьюстон сильно напоминал папашу Гейбла, и это пробуждало в душе Кларка былые сомнения в самом себе. Гейбл страдал комплексом вирильности в начале карьеры и преодолел его, отказавшись от дублеров, каскадеров и прочих помощников. Он умел делать такое, чего не смог бы повторить ни один каскадер. Но Хьюстон вновь посеял в нем неверие в собственные силы. Напряженность росла, и всем в группе казалось, что столкновение этих двух лучших на всем побережье стрелков неизбежно.

На волне успеха Кларка в жанре комедии студия «Парамаунт» подписала с ним контракт на фильм «Это начиналось в Неаполе», натурные съемки которого режиссер Мелвил Шевелсон собирался проводить в Италии.

В конце июня 1959 года Гейблы отплыли на пароходе из Нью-Йорка в Европу вместе с Банкером, Джоан и новой няней по имени Джо. Джо была по происхождению голландкой, и когда они прибыли в Голландию, дети остались там с ней, чтобы познакомиться со страной, а затем они присоединились к Кетлин и Кларку в Австрии, где все вместе отпраздновали четвертую годовщину свадьбы.

В начале августа они отправились в Рим, где поселились на загородной вилле. Кларк начал сниматься в фильме, в котором главные роли вместе с ним исполняли София Лорен и Витторио Де Сика. Кларк играл роль адвоката из Филадельфии, который приезжает в Италию, чтобы уладить дела с имуществом покойного брата. Он знакомится с героиней Софии Лорен, и у них завязывается роман.

Вернувшись из Италии, Кларк и Кетлин занялись покупкой нового дома в Бермуда Дьюнс около Палм-Спрингс. Кларк хотел жить там зимой во время перерывов между съемками.

Поселившись в новом доме, Кларк и Кетлин много времени отдавали гольфу. Кларк приобрел специальную литературу, и они стали серьезно тренироваться.

В начале 1960 года Говард и Гейл Стриклинги навестили их в новом доме и увидели, как интенсивно тренируется Кларк, чтобы сбавить вес перед съемками в фильме «Неприкаянные»,

который должен начать снимать в середине лета Джон Хьюстон.

«Я должен привести себя в форму, — сказал Кларк. — Если уж мне предстоит сыграть ловкого ковбоя, я должен сбросить по крайней мере фунтов тридцать».

«Зачем же доводить себя до изнеможения? — спросил Говард. — Ведь это проходная картина».

«Знаю, — ответил Кларк. — Но мне нужен кассовый успех. Я получаю 750 тысяч плюс десять процентов от прибыли, а если съемки продлятся дольше установленного срока, мне полагается еще и доплата за сверхурочную работу».

И Кларк продолжал играть в гольф и соблюдать диету, чтобы как следует подготовиться к съемкам в «Неприкаянных». На дружеской вечеринке у Сони Хени Кетлин и Кларк засиделись допоздна, и Кларк решил спеть несколько ковбойских песен под аккомпанемент гитариста из приглашенного оркестра.

Его голос всех поразил. «Мы и не знали, что ты можешь так хорошо петь», — сказал кто-то.

«Я пою, чтобы настроиться на мою новую картину», — ответил Кларк.

Съемки «Неприкаянных» начались 18 июля. Кларк играл Гея Лэнгленда, крепкого и независимого странствующего ковбоя старой закалки, «неприкаянного» человека, плохо приспособленного к переменам, происходящим на земле Невады. Мэрилин Монро исполняла роль запутавшейся в личной жизни разведенной молодой женщины, которая начинает испытывать к Кларку нежные чувства. А ее осаждают ухаживаниями другие «неприкаянные», которых играют Монтгомери Клифт и Эли Уоллах.

Сценарий был написан Артуром Миллером, и Кларк считал его достаточно серьезным, дающим возможность «сказать что-то важное». Кларк уже давно испытывал желание поработать с Джоном Хьюстоном. Когда-то они собирались снять вместе фильм в Индии, но эту идею им так и не удалось осуществить.

Однажды утром Кларк позвал на площадку Джона Мэхина. «Пойдем, посмотришь, как там снимают». Было без трех минут девять, съемка была назначена ровно на девять, но на площадке находился только помреж, дублеры и статисты — пятьсот человек! «Ну как, Джон? Видал?» Кларк жутко распалился: он явился за несколько минут до срока, выучив назубок весь текст, приготовившись к сложному эпизоду,— а снимать некому. В десять часов явился Эли Уоллах («Прости, Кларк, я гляжу — нет никого, ну и пошел погулять»); в одиннадцать показалась Тельма Риттер («Я знала, что никто вовремя не придет, не стала и спешить»); в двенадцатом часу подоспела Мэрилин, а потом кто-то притащил Хьюстона, который пытался отыграть в казино свои пятьсот баксов. В полвторого Монро почувствовала себя не в форме и отчалила.

«Видишь, что делается, Джон, — сказал Кларк приятелю. — Разве это профессионально? Пускают на ветер деньги банка, деньги «Юнайтед Артистс...»

Когда работа над фильмом завершилась и группа отсмотрела на студии черновой монтаж, Кларк обернулся к Фрэнку Тейлору и сказал: «Спасибо, огромное спасибо. За свою жизнь я сделал две роли, которыми могу гордиться, — в «Унесенных ветром» и эту».

В августе Кларк объявил, что вскоре станет отцом. «Его просто распирало от гордости», — вспоминал один из друзей. «Это подарок судьбы, уж я приму его по достоинству», — сказал Кларк.

Он и мысли не допускал, что родится девочка, а не мальчик, и постоянно повторял слова о «маленьком парнишке», которого он с нетерпением ожидает. К Кей он относился с трогательной заботой.

Работа над «Неприкаянными» шла в тяжелейших условиях. Палящая пустынная жара Невады изнуряла. Мэрилин совсем разболелась от изматывающей жары и часто не могла сниматься. Случались задержки в работе и по другим причинам. Пылевые бури и лесной пожар заставили отложить съемки на несколько дней.

Во время вынужденных перерывов Док Эриксон, продюсер фильма, и Кларк подолгу играли в гольф. Кларк как-то сказал ему: «Знаешь, похоже, мы застрянем здесь до первого снега».

Док рассмеялся, но однажды в начале октября в полседьмого утра его разбудил звонок Кларка. «Посмотри в окно, — сказал он. — Я же говорил, что дождемся снега».

«Так оно и было», — продолжал Док. — Это случилось здесь в первый раз: в октябре в Неваде выпал снег».

В пятницу, 4 ноября, в последний день съемок, в студии состоялся банкет в честь завершения работы над картиной. Кларк остался ненадолго и вскоре уехал домой. В субботу у него была назначена встреча с Говардом Стриклингом, он хотел посмотреть заинтересовавшую его лошадь. Однако утром он позвонил Говарду и сказал, что ему нездоровится. Договорились отложить встречу до воскресенья.

Рано утром в воскресенье Кетлин позвонила Стриклингам и сообщила, что Кларка отвезли в Голливудскую пресвитерианскую больницу с сердечным приступом. Она решила остаться там с ним.

К Кларку никого не пускали, но в больницу непрерывно звонили, слали телеграммы, письма и открытки. Президент Эйзенхауэр, который сам перенес сердечное заболевание, прислал телеграмму, в которой советовал ему «не волноваться, не сердиться и следовать предписаниям врачей».

В течение следующей недели Говард ежедневно получал бюллетени о состоянии здоровья Кларка. Он известил нас, что Кларку стало намного лучше и что если улучшение будет стабильным, то на двенадцатый день опасность минует.

Мы почувствовали огромное облегчение: Король выздоравливает!

Известно, что в детстве Мэрилин Монро держала у себя фотографию Кларка Гейбла и говорила друзьям, что это портрет ее отца. Во время съемок «Неприкаянных» Мэрилин, еще не оправившись от удара, который нанес ей Ив Монтан, отвергший ее любовь, стремительно приближала свой разрыв с Артуром Миллером. Она поглощала мощные дозы нембутала и по утрам никак не могла растормозиться. Опоздав на съемочную площадку часа на два, она требовала внимания Миллера, пресс-агента, своего педагога Полы Страсберг, двух парикмахерш, гримера, косметички, дублерши, массажиста, секретарши, гардеробщицы, портнихи и горничной. Потом бежала к Кларку и извинялась за опоздание. Он нежно обнимал ее, приговаривая: «Ты нисколько не опоздала, солнышко», — а потом каким-то одному ему ведомым способом убеждал ее в том, что все ее проблемы яйца выеденного не стоят. В своем последнем разговоре с ней Кларк сказал: «Всем нам придется рано или поздно уйти. Смерть — такая же естественная штука, как и жизнь. Я заметил, что тот, кто боится умирать, точно так же боится и жить. Поэтому об этом просто надо забыть. Так мне кажется».

В четверг 17 ноября рано утром раздался телефонный звонок. Звонил Говард.

«Джини, — сказал он. — Кларка больше нет».

«О, нет!» — закричала я, не желая этому верить.

«Увы, да. Он скончался вчера вечером. Около одиннадцати».

Конец пришел внезапно.

Доктор сказал Кларку, что если он обещает бережно относиться к своему здоровью, через несколько дней его отпустят домой.

«Не беспокойтесь, — ответил Кларк. — Я не возьмусь за работу до рождения сына. Хочу присутствовать при его рождении, ухаживать за ним и наблюдать, как он растет. Для меня нет ничего важнее».

Около одиннадцати вечера Кетлин, которая просидела возле него весь день, пошла отдохнуть в соседнюю комнату. Ее сменила ночная сиделка. Кларк откинулся на подушки, тихо вздохнул и умер.

Панихида, организованная командованием военно-воздушных сил США со всеми военными почестями, состоялась в Рецессиональной церкви в Форест Лонг Мемориал Парке в Глендейле. Она проводилась военным капелланом Джонсоном Уэстом с достоинством, простотой и скромностью, которые Кларк одобрил бы.

Во время похорон был выстроен почетный караул во главе с генералом военно-воздушных сил Гарвардом Пауэллом. Перед началом церемонии в церкви к гробу торжественно прошествовали капитан Ричард Милои и капеллан — лейтенант Даррел Харпер. Они возложили у гроба свернутое военное знамя, которое впоследствии было передано на хранение Кетлин. Гроб на кладбище несли Эл Менаско, Говард Стриклинг, Э.Дж. Мэнникс, Спенсер Треси, Рей Хоммс, Роберт Тейлор, Джеймс Стюарт, Джордж Чейзин и Эрни Данлеви.

Когда ясное осеннее утро пронзили звуки похоронного марша, Расс взял меня за руку. В памяти всплыли великодушие, доброта и мужество Кларка. Потом я подумала о непрерывности жизни и о том, что свойства души Кларка, которые так нас восхищали, нетленны и навсегда останутся с нами. Эти мысли принесли ощущение глубокого покоя...

Джон Кларк Гейбл родился в 7 часов 48 минут утра 20 марта 1961 года. Он весил восемь фунтов и казался очень похожим на своего отца.

Перевод с английского Э.Ефимова

Сын Енгибарова

«Пустельга», сценарный и режиссерский дебют Сергея Русакова, содержательно отсылает к лучшим, лирическим традициям нашего кино — ребенок, подросток входит в мир взрослых, познает крушение иллюзий, переходит от черно-белых представлений и розовых мечтаний к тому, что называется сложностью реальной жизни. А реальная жизнь непереносимо будничная, злобно мелочная и по-современному черная, хотя, надо полагать, что это 70-е годы.

Надо полагать, что это русские, живущие где-то на границе с Азией, ибо вокруг поселка, где происходит действие, не степь да степь, а высокие горы. Надо полагать также, что рассказ замешен на авторских воспоминаниях.

Шум и ярость — можно было бы обозначить этот быт. Время — то ли ранняя весна, то ли ранняя зима. Клочья снега выглядывают из непролазной грязи, и все вокруг — и земля, и дома, и люди — какое-то хилое, нездоровое, неряшливое. Как короста, поразившая организм человеческого бытия. Все обшарпанное, покосившееся, неустойчивое, несвежее, нищее, словно и не жизнь это вовсе, а временное кочевье, о котором и заботиться нечего, задворки какие-то.

И — самое главное — нигде нет тишины. Звук достает сознание повсюду, зудит, трындит, вползает во все закоулки души и тела. Режиссер даже перестарался, но намерение его очевидно — человек не может остаться наедине с собой, углубиться, задуматься, созерцать. Звуки жизни, как проникающая вражеская сила, залепили уши, голову и сердце.

Во-первых, радио. Оно все время «фонит», как комар. То бодро передают сведения об удоях знаменитой доярки, то горланят: «Хмуриться не надо, Лада, для меня твой смех — награда», то свистят, как пули у виска, мгновенья из тех, семнадцати, весны.

Может быть, поэтому и люди совершенно не умеют разговаривать между собой, общаться. Они все время орут, надрываются, надсадными, хриплыми, сорванными голосами сквалыжатся, совершенно не слыша друг друга, как в театре абсурда. Каждый горланит свое, каждый прав, и каждому важно свое проорать — нет привычки услышать другого человека, есть привычка настоять на своем. Звуковое пространство образует стойкое чувство сугубой несвободы.

Этот шум — глубоко проникающий, на всех уровнях. Все кричат: самые случайные персонажи, пьяные мужики, которые появляются однажды, просто проходят по улице, эпизодические персонажи, соседи, ругательски ругающиеся в пьяной драке, главные герои — мать мальчика Володи, его бабка и отчим, которые все время выводят друг друга на чистую воду. Бабка здесь заводила. Как бы поборница правильной жизни, она без конца перепиливает дочь — и с мужиком живешь не расписанная, как проститутка, и мужик пьянь, смотреть не на что, и внук растет пустельгой.

Но дочь и отчим тоже не отстают. «От вас родилась, кушайте, мама, кушайте». Тут все — большие учителя, все учат, как жить, чтоб «от людей не было стыдно», все одергивают, ставят на место, стыдят, направляют, чтоб все было как у всех, как положено, как водится. Просто впору удавиться. Как говорит один из персонажей: «Не в Швейцарии живешь».

Можно себе представить, какой белейшей вороной кажется всем главный персонаж, мальчик Володя, который хочет стать артистом, выступает на школьных вечерах, ходит на руках, перепрыгивает через веранды и заборы, устраивает домашние пантомимы с передразниванием взрослых, переодеваниями и акробатическими номерами. Все в доме смотрят на него с неподдельным ужасом, как на юродивого, больного, вывихнутого. «Опять будешь кривляться», — с глубокой горечью говорит мама и раздумывает, как направить его в Суворовское училище, где найти на него сильную руку, чтоб он стал человеком, а не пустельгой.

Мальчик же, со своей стороны, отгораживается от этого орущего, настырного пространства легендой о том, что он — сын Енгибарова. Фантазия его показательна. Во-первых, он чувствует себя как бы не вполне из этой человеческой семьи, во-вторых, возможно, не случайно он выбирает пантомиму, искусство бессловесное, чтобы как-то противостоять этому яростному шуму вокруг, не окунуться в него с головой, сохранить самость.

Мальчик представляет другую жизнь. Он хочет вырваться отсюда, уехать. Ведь здесь так легко погибнуть живой душе, таланту. Да и примеры

«Пустельга»
Автор сценария и режиссер С. Русаков. Оператор А. Чугунов. Художник В. Амельченков. Композитор А. Мисин. «Бармалей» («Ленфильм») — Казахстан. 1992.

налицо. Вот демобилизованный старший лейтенант, военрук Першин (его играет рок-певец И. Сукачев). Человек явно недюжинный и мечту имеет — учить детей музыке, но любимая жена, провинциальная красавица Ляля, не выдержала трудностей быта и пошла по рукам местных богатеньких блатарей, а сам лейтенант спивается, поджигает себя в знак протеста и гибнет на глазах если не физически (похоже, его спасают), то духовно, превращаясь в такой же нервный комок бессмысленной эмоциональности, как все жители поселка.

И все же в «Пустельге», в фильме 90-х годов о жизни 70-х, при его жестком, прямом взгляде на жизнь, нет ни снобизма, ни равнодушия, ни спекуляции на чернухе. Герои его — не монстры, не чучела, не злодеи, а все равно люди, трудно и бестолково живущие, почти до потери человеческого облика, но люди. Вот и пьяница отчим объясняет мальчику, что не следует удаляться от доброты, а уж если имеешь талант — тем более. Звучит это в фильме декларативно, но понимание режиссера выявляет. А посему «Пустельгу» можно отнести к тем фильмам, которые пусть на самую малость, но движут современный кинематограф к потерянной нынче адекватности: кинематограф — реальность — кинематограф.

Это не зашоренное тенденциозностью, клишированное, чернушечное кино «наоборот», а попытка выйти из глубокого слома постперестроечного, антиэстетического сознания. Правда, режиссеру еще явно мешает профессиональная неуверенность. Его экран грешит клиповой лоскутностью, монтаж клочковатый, поспешный, посему ни один эпизод не развернут так, чтобы слышалось его внутреннее дыхание. Все проворачивается наспех, с зацикленными повторами, и есть от фильма некоторое ощущение дурной бесконечности, фильм мог бы так двигаться и еще столько же времени. Да и актеры не могут развернуться в полную силу, их слишком дробно нарезают в монтаже. Однако и режиссер, как и его герой, мальчик Володя, мальчик родом из детства автора — не пустельга, и голос его не потонул в шуме зашоренной, крутой жизни кинематографа.

Л. Донец

Ностальгия по Собельману, или Вышли мы все из Внешторга

«Настанет великое время, мы все Собельманово семя!»
Из гимна салтыковцев

Фильм ветерана параллельного кино Петра Поспелова «Собельман, основатель Салтыковки» сделан с давним, можно сказать — изначальным убеждением талантливого человека, что предметом искусства является вся окружающая художника действительность. Впрочем, когда действительность не устраивает автора, он экранизирует мифы и не стесняется вводить в фильм образы, отдающие «здоровым» идиотизмом.

Основным сюжетным стержнем фильма стал миф об инженере Собельмане, основателе подмосковного поселка Салтыковка (он же — «Внешторговец»), родины режиссера. Собельман, согласно легенде, принадлежал к славному племени советских предпринимателей, умудрившихся сохранить нравственную цельность в не слишком тому способствовавших 20 — 30-х. Их энтузиазм не имел ничего общего с хрестоматийным и амбивалентным энтузиазмом первых пятилеток, с одинаковой силой разрушающим и созидающим. Это были люди, строившие новую жизнь, как Робинзон Крузо — свое убежище на необитаемом острове.

Меха, нефть, алмазы — все, что можно было выгодно продать за границей, принеся пользу родной стране и народу, интересует знаменитого аукционера Собельмана. Но нелегкие душевные метания приводят его к необходимости смены обстановки. Услышав от голодающих командировочных рассказ о «земле обетованной», Собельман отправляется вместе с семьей в долгое и опасное путешествие. Тогда и была открыта страна Салтыковка, населенная сейчас потомками внешторговцев.

Эпизоды размеренной дачной жизни, снятые в традиционном для параллельного кино режиме реального времени, монтируются режиссером с динамичными кусками эпоса о Собельмане. Хроника 20 — 30-х годов, с ее расплывчатым сиянием на потертостях и царапинах, рембрандтовскими световыми пятнами на лицах неизвестных героев, чьи жесты и движения, кажется, ускорены не техникой, а временем, — эта хроника оживляет Собельмана, возможно, в реальности не существовавшего.

Развитие сюжета по законам элегического эпоса или даже жития неизбежно вызывает у зрителя библейские ассоциации. Вполне отвечает ветхозаветным канонам и дачная жизнь, в которой дети существуют наравне с собаками, из туалетов-скворечников доносятся праздничные гимны, а непременный вечерний крик местного Тарзана звучит, как звон церковного колокола. Предметы цивилизации здесь замаскированы под представителей флоры и фауны, наделены органами чувств и душой.

Вполне растительную жизнь в Салтыковке регламентируют только сакральные обычаи и ритуалы. Например, «национальный вид спорта» —

«Собельман, основатель Салтыковки»
Автор сценария, режиссер и оператор П.Поспелов. Второй оператор В.Деев. Композиторы В.Катаев, П.Поспелов. Производство салтыковской киношколы. 1994.

игра в банку (обычная стеклянная банка, установленная на бревне, должна быть сбита футбольным мячом с довольно значительного расстояния). Странное, волнующее сочетание хрупкого, неустойчивого сосуда и строгих иерархических правил. Немыслимая траектория полета мяча прямо в объектив камеры. Налет известной доли летнего идиотизма в серьезнейшем отношении к этой игре всего мужского населения Салтыковки.

Но вернемся к Собельману. Пробыв в Салтыковке около двух лет, он неожиданно покидает эти места. С тех пор о нем нет никаких вестей, и его светлый образ приобретает трагические и отчасти эфемерные черты, так как следов пребывания Собельмана в Салтыковке не осталось.

Подчеркнуто реальны лишь сегодняшние жители Салтыковки: Маша, Катя и Петя (сам режиссер). Они пишут письма своей знакомой Маришке в США. Знакомые многим эмигрантские интонации звучат, как ни странно, в письмах из России. Ностальгия здесь особого рода — ностальгия по уезжающим друзьям, уходящему лету, желтеющей траве, стареющим собакам, разряжающимся батарейкам.

Основное событие фильма — приезд ученика к одной из жительниц Салтыковки — преподавательнице математики. Шлимазловатого вида мальчик получает вполне постмодернистские задания, если только в арифметике может быть постмодернизм. Отмучившись, он располагается на ночлег в доме Собельмана. И в полночь... его посещает сам легендарный основатель Салтыковки. Этот нарочито игровой эпизод — не самое удачное, но совершенно необходимое заершение сложной коллизии дачно-исторического фильма о Собельмане и его потомках. Как классический библейский отрок, ученик в разговоре с Собельманом намекает на близкую смерть внешторговца и рекомендует ему беречь здоровье. Тем не менее финал подчеркнуто оптимистичен — по дороге между дачами идет толпа детей и скандирует: «Настанет великое время, мы все Собельманово семя!»

Жители Салтыковки, считает режиссер, разбросаны по всему миру. Он встречал их в Европе и в США, где некто Коган — бывший салтыковец — назвал свою виллу «Салтыковка». Аудитория салтыковской киношколы не ограничена ни национальным, ни социальным статусом — сеть «салтыковцев» опоясывает мир.

«В Салтыковке нет никакой разницы между искусством и жизнью», — сказал как-то Петр Поспелов. Возможно, это ироническая поза, лукавство, не без помощи которого параллельное кино транслировало самые бессмысленные образы и фантомы на весь мир. Впрочем, последнее замечание — результат анализа скорее кинопроцесса, чем фильма. «Собельман, основатель Салтыковки» — лента в высшей степени искренняя, свободная от натужной концептуальности, выморочного авангардизма и фетишизации собственных, не слишком оригинальных фантазий.

И хотя режиссер настаивает на принадлежности своего последнего произведения (как, впрочем, и всех своих предыдущих кинематографических творений) к салтыковской киношколе, однако уже после первых пяти минут просмотра становится очевидным, что рамки любительства, «домашнего кино» тесны для Петра Поспелова. В его фильме есть и психологическая интрига, и эпический размах, и динамика драматургии. Выдает любительские «корни» Петра Поспелова — кинематографиста лишь «домашняя» интонация, особая позиция автора, который как бы присутствует в зале, всегда готовый посмеяться вместе со зрителями, объяснить, что иначе этот эпизод снять было нельзя, и т.д. Зато оригинальная музыка композитора Петра Поспелова «Розовые пеньки любви», стилизованная под мотивы 30-х годов, вплетаясь в изысканную, хотя и минималистскую партитуру фильма, связывает разрозненные эпизоды, вставки и ретроспекции в единое кинематографическое полотно.

А.Титов

Стойкое обаяние мелодрамы

После просмотра фильма Джона Эмиела «Соммерсби» меня не отпускало чувство смутной досады. Я-то, твердил я себе, видевший на своем веку многие десятки, если не сотни мелодрам любых мастей и оттенков, — я-то на что «купился» в фильме, бесспорным шедевром данного жанра — в последнем у меня не было ни малейших сомнений — определенно не являющимся? Добро было бы смахнуть ненароком набежавшую слезу на «Унесенных ветром» или «Докторе Живаго»...

А то — «Соммерсби». Фильм, в котором каждый поворот сюжета невольно или сознательно отсылает к десяткам предшествующих (речь в нем ведется о феномене внутренней трансформации человека — чуть ли не о смысловом «ядре» мелодраматического — и не только мелодраматического — конфликта как такового), по-разному трактовавших «вечные темы»: потерю и обретение памяти, узнавание, вопреки всякой очевидности торжествующее спустя годы и десятилетия и т.п. Хуже того: фильм, фабулу которого

«Соммерсби» («Sommersby»)
Сценарий (по сюжету Николаса Майера и Энтони Шеффера) Николаса Майера и Сары Кеннокан. Режиссер Джон Эмиел. Оператор Филипп Руссело. В ролях: Ричард Гир (Джек Соммерсби), Джоди Фостер (Лора), Билл Пуллман (Орин) и другие. «Уорнер Бразерс» (США). 1992.

так и подмывает изложить в стилистике авторов, снискавших заслуженную популярность иронических газетных видеоколонок. Вот так, приблизительно.

Жил-был среднего достатка фермер в штате Теннесси. Отправился на войну (гражданскую — между Севером и Югом США), оставив дома красавицу жену и малолетнего сына. Шесть лет отсутствовал, был даже сочтен сгинувшим на полях сражений и вот, возвратясь с покалеченной рукой к родным пенатам и поднабравшись на вольных просторах американщины передовой идеологии, наделил земельными участками чернокожих тружеников плантаций (то бишь вчерашних невольников) и, больше того, наставил на путь истинного экономического благосостояния собственных односельчан, присоветовав им сеять не традиционный хлопок, а особо дефицитный на новых оптовых рынках табак. А уж к жене такой нежностью проникся, что в самом непродолжительном времени при активном участии с ее стороны стал отцом дочери, на зависть своему тайному сопернику, постному святоше Орину. Одна закавыка: этот чудо-рационализатор и красавец мужчина — тот ли он Джек Соммерсби, что шесть лет назад обнял на прощанье малютку Лору?

В пародийном пересказе, естественно, многое выпрямляется, однако факт остается фактом: в отличие от тех же «Унесенных ветром» (а Джон Эмиел, пусть и не достиг еще уверенного мастерства Виктора Флеминга, демонстрирует безошибочную склонность имитировать широкоизвестные образцы голливудского Большого Стиля, в чем ему эффективно способствует виртуозно владеющий камерой Филипп Руссело), фильм допускает возможность такого пересказа. А продолжая затронутую параллель (и памятуя о «новаторском» для своего времени способе подбора Дэвидом О. Селзником и иже с ним исполнителя главной мужской роли — как известно, Кларк Гейбл был утвержден на роль Рэтта Батлера в результате широкомасштабного общественного опроса), можно попытаться пойти дальше. И предположить, например, что аналогичный «метод» — метод всестороннего взвешивания альтернатив на весах текущего общественного мнения — налицо и в том, как выстраиваются и развиваются важнейшие сюжетные линии фильма. В самом деле, на какую, спрашивается, реакцию нынешней американской аудитории — кроме, разумеется, дружных аплодисментов — могли рассчитывать создатели картины, вводя в нее эпизод поистине устрашающего наезда прячущихся под белыми балахонами варваров-куклуксклановцев на «реформированные» земли аболициониста Соммерсби? Или фигуру неподкупного председателя суда — негра, посрамляющего местного расиста и мракобеса в сцене процесса над главным героем?

Вопрос — оговорюсь, не желая быть понятым превратно — не в том, сколь возможны и типичны эти эпизоды и фигуры в рамках отображаемых в картине реальных времени и пространства; реальность — она всегда неисчерпаема. Он — в точной просчитанности оптимального зрительского эффекта, в стопроцентной ориентированности на вкусы, предпочтения и социальные ожидания потенциальной аудитории — свойстве, строго говоря, издавна отличавшем голливудскую — тем более неоголливудскую — продукцию, а у Джона Эмиела трансформирующемся в устойчивую особенность режиссерской эстетики.

Однако не одним Большим Стилем обусловлено появление на свет кинематографической эпики; он лишь одно из ее слагаемых. Надо родиться Дэвидом Лином, Лукино Висконти или, как минимум, Бернардо Бертолуччи, чтобы преодолеть зияющую пропасть между экранным эпосом и экранной же мелодрамой. Джон Эмиел, судя по всему, вполне это сознает, делая ставку на то же, на что, по существу, делали ставку полвека назад создатели «Унесенных ветром»: на актеров, способных сообщить своим экранным «я» нечто от ауры собственных индивидуальных кинолегенд.

И вновь расчет оказывается безошибочным. Джоди Фостер, за неполные двадцать лет своей на удивление рано начавшейся кинокарьеры успевшая покорить миллионы зрительских сердец на разных континентах («Таксист», «Чужая кровь» — в нашем прокате «Это было в Париже», «Молчание ягнят»), в очередной раз с блеском демонстрирует свою, похоже, неистощимую способность быть убедительной в облике и платье представительниц разных исторических эпох и общественных сословий. В «Соммерсби» на ее плечи падает труднейшая из задач: продемонстрировать внутреннюю, органическую метаморфозу, рождение нового «я». Сыграть тернистое восхождение от угрюмого вдовства, усугубляемого гнетом косных провинциальных традиций и пуританского воспитания, через расцветшее обаяние осознающей себя женственности к духовной зрелости, даже гражданственности, достигающей апогея в сознательном самоотречении. Ей нельзя не поверить, когда, обращаясь к Соммерсби (а точнее, к лже-Соммерсби), она с подкупающей простотой формулирует, строго говоря, невообразимое: «Я его никогда не любила так, как люблю тебя». Под стать ей и мужественный, угловатый, но неотразимый в этой своей угловатости и неуклюжести Ричард Гир («Клуб «Коттон», «Красотка»).

Победа в поражении, свидетельство силы слабых, — стык, на котором мелодрама может перерасти в трагедию. Некогда, будучи поставлен

перед испытанием, аналогичным тому, что постигает Джека Соммерсби (или человека, назвавшегося его именем), мудрый раб Эзоп, персонаж знаменитой драмы Фигейредо, предпочитал пойти на казнь — пойти свободным человеком. Такой же выбор делает и герой Ричарда Гира. И пусть финальная, перед повешением, сцена прощания едва обретших друг друга супругов-влюбленных настойчиво напоминает финал другой, прочно вошедшей в анналы мирового киноискусства ленты — «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» Майкла Кертица (1939), ленты, герой которой, рыцарь-авантюрист, живет и умирает, не изменяя гордому девизу: «Небеса всегда берут штурмом!» — мелодрама Джона Эмиела, при всей ее фабульной вторичности, при всей условности сюжетных ходов, в конечном счете реализует главную для своего жанра сверхзадачу. Рисуя цельных и красивых людей, она в определенной мере становится эстетическим преодолением того удручающего эмоционального вакуума, который для наших невезучих в быту и в истории соотечественников сегодня, думается, не менее губителен, нежели для вполне «самодостаточных» в материальном — и не только в материальном — плане американцев.

Николай Пальцев

Искусство травматической симуляции

В недавно опубликованной у нас классической работе Жиля Делеза «Платон и симулякр» («Новое литературное обозрение», 1993, № 5) отыщем емкое определение последнего: «Симулякры — это как бы лжепретенденты, построенные на несходстве, предполагающие некую сущностную перверсию, сущностное отклонение. Именно в этом смысле Платон разделяет область изображений надвое: с одной стороны — истинные отображения: копии-эйконы; с другой стороны — призрачные подобия: симулякры-фантазмы».

Работая с изображениями первого рода — нетривиальной, а зачастую попросту патологической медицинской хроникой (сами авторы настаивают на ее сугубой секретности в недалеком прошлом), буквально, «истинным» образом отображающей визуальную сторону бытия, Андрей И в картине «Конструктор красного цвета» выстраивает типичный «симулякр-фантазм», нечто отдаленно напоминающее унылый радиоспектакль на тему «Волшебной горы», который, по иронии судьбы или недомыслию автора, совмещен с весьма травматическими картинками изощренного хирургического вмешательства в беззащитный человеческий организм.

Периодически автор предпринимает попытки нейтрализовать тяжелое впечатление компьютерной машинерией, непритязательными натюрмортами и загадочной «женщиной в красном», чья пластика должна выражать бездонные глубины задушевной русской женщины Клавдии Шоша — героини Томаса Манна. Ее голосом, но от имени Ганса Касторпа ведется рассказ о трагической гибели последнего на полях сражений первой мировой войны.

Однако главный герой на самом деле не умер, но, интенсивно промедитировав над страницей из Библии, сделал ряд судьбоносных для него и, по всей видимости, для автора открытий. В частности, он познал, ни много ни мало, рай, про который напрочь забыл, родившись через несколько секунд в комнате, где играла «музыка красного цвета».

По утверждению создателей, ими «психореконструирована неопубликованная глава «Волшебной горы», что, конечно, иначе как вздор и провокация интерпретироваться не может. Впрочем, режиссер Андрей И — «по национальности маньчжур» — фигура столь же мифическая, сколь неуместна категория «экранизация» в применении к этому опусу.

Контекст фильма, сам принцип организации материала выявляют доминирующую авторскую интенцию — интенцию «тотального прикола». Подобно людям в белых халатах, в фильме приживляющим покалеченным пациентам титановый коленный сустав, чтобы прыгали на врага «с высоты двадцати метров»; или пальцы ног на кисть руки, «чтобы увереннее и вернее душили», молодые мастера экрана травматически исследуют потенциального зрителя на предмет наличия чувства юмора и интеллекта, как они (мастера) это понимают. Из-под ног выбивается всякая почва, всякое основание, все перемешивается в тягомотный неудобоваримый салат, сдабривается обильным компьютерным «красным», эзотерическими цитатами и английскими титрами. Затем выбирается загадочная «маньчжурская фамилия» — и мистификация довершена.

«Конструктор красного цвета» — о попытках создания в СССР (в 40 — 50-е годы) искусственных людей, которые позже сменились разработками психотропного оружия, воздействующего непосредственно на общественное сознание» — такая аннотация сопроводила выход картины в свет. Реакция постсоветского человека на картину однозначна — он покидает уютное кресло через четверть часа (максимум). Отрадное свидетельство того, что «общественное сознание» осталось нормальным, вопреки попыткам его изменить с помощью психотропного оружия.

«Конструктор красного цвета»
Автор сценария и режиссер Андрей И. Художник И. Назаров. Композитор И. Голубев. Технология, дизайн изображения фирмы «Е». Производство Роман Криштул, Андрей И. Россия. 1993.

11 Зак. 468

Однако то обстоятельство, что автор данной рецензии просмотрел картину до конца даже два(!) раза подряд с нескрываемым интересом к уникальному хроникальному материалу, в прошлом на наших экранах не наблюдавшемуся, заставляет автора внимательнее присмотреться к собственной психической конституции.

Как бы то ни было, заметим, что обозначающее «фильм» в данном случае не должно вводить в заблуждение ни зрителя, ни читателя, ни создателей уникального «Конструктора...», хотя он и выполнен на пленке, местами даже цветной до «красноты». Ибо «сходство не должно пониматься, как внешнее отношение: сходство протягивается не столько от одной вещи к другой вещи, сколько от некоей вещи к некоей Идее, потому что именно Идея содержит в себе отношения и пропорции, конститутивные для внутренней сути вещи» (Ж.Делез. «Платон и симулякр»).

И еще: «На свой объект (вещь, качество и т.д.) симулякры претендуют хищнически, путем агрессии, лицемерного надувательства, субверсии установленного порядка; претендуют «против воли отца» и в обход Идеи. Необоснованные притязания, за которыми скрывается внутренняя несостоятельность...» (там же).

И. Манцов

«Представление...» – для кого?

Первое впечатление от фильма Ю.Кияшко «Представление для...» заставляет отнести его к разряду тех квазиабсурдистских, графоманских опусов, авторы которых, сумев разжиться деньгами, по сию пору воплощают на экране запретные сюрреалистические увлечения своей молодости и самоутверждаются посредством разрушения всех видов нормальной человеческой логики.

Однако, выдержав десятиминутный пролог, в разных ракурсах демонстрирующий группу мужчин и женщин в вечерних туалетах, сосредоточенно бредущих по пустыне, и втянувшись в меланхолически-неторопливое чередование подчеркнуто абсурдных эпизодов, ты начинаешь подозревать, что тебя дурачат и что первое впечатление, по всей вероятности, ошибочно.

Настораживает чрезмерная для такого кино изысканность и стильность изображения, обилие цитат, а также отсутствие «ослиных ушей», торчащих и выпирающих помимо воли создателей психопатологических комплексов (обыкновенно нарциссического или гомосексуального характера), которые и являются на самом деле движущей силой и эмоциональным топливом графоманского искусства.

В фильме «Представление для...» действие строится на основании не бессознательных психических процессов, но вполне сознательной эстетической логики. Перед нами своего рода каталог расхожих приемов, заполонивших сегодняшний кинематограф, вырвавшийся из жестких объятий нормативного «реализма», и театр, живущий ныне преимущественно за счет эстетского анатомирования и препарирования классики. Попытка рефлексии языка современного искусства с его откровенной неприязнью к простоте, естественности и смыслу; попытка обнаружить метафизическую плоскостность этого квазиглубокомысленного искусства, наивно рационалистическую природу якобы иррациональной образности.

Нескончаемое кружение по пустыне господ с театральными номерками в руках, среди которых герой, одетый в смокинг и несущий почему-то на руках поросенка, сменяется его пробуждением в городской квартире, но явь в этом фильме по своей вязкой бессмыслице мало отличается от сна.

Герой выходит на улицу, где встречает разнообразных персонажей, сконструированных по принципу очевидного, банального алогизма: прелестная девочка едет на велосипеде с привязанной к рулю пикой, которую она норовит воткнуть в спину герою... Кудрявый мальчик, плачущий в подворотне, хищно вцепляется в руку человека, остановившегося его приласкать... Какие-то старики играют в чехарду, голая женщина продает страуса-марионетку... Перед нами (воспроизведенный с едва обозначенной иронией) привычный набор средств «шокового» воздействия на публику — от «обнаженки» до немотивированной агрессии.

После этой умиротворяющей прогулки герой вновь попадает домой, и тут по всем правилам разыгрывается излюбленная нашими художниками «кафкианская» сцена иррационального насилия. Какие-то люди непонятно почему хозяйничают в его квартире, выносят мебель, давят на него, угрожают... Многозначительные крупные планы, искаженные лица, загорающиеся спички... Но, несмотря на всю эту кинематографическую риторику, ситуация разрешается достаточно невинно: героя всего лишь вынуждают сыграть роль в некой пьесе, которая «никому не нравится».

Пьеса эта — «Чайка». Режиссерское решение «Чайки» вполне традиционно: подчеркнуто ненатуральное сценическое пространство с фонтаном, диваном и купами ядовито-желтых роз, вьющихся вдоль фанерной стены (гомогенность этого «художественного» пространства то и дело издевательски разрушается чисто кинематографическими пейзажными вставками); Нина Заречная — истеричка и нимфоманка; Костя — бледный, тощий юноша в бархатных штанах, кото-

---

«Представление для...»
Автор сценария и режиссер Ю.Кияшко. Художественный руководитель А.Сокуров. Оператор В.Васильев. Художник Ю.Кияшко. Звукооператор С.Мошков. Кино-театр «Эридан». «Ленфильм». Россия, 1993.

рый знаменитую реплику: «Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец...» подкрепляет немедленным падением в пруд. Толстушка Аркадина — оперная примадонна — поет со сцены итальянские арии. Тригорин, видимо, в соответствии с общей театральной модой на иноязычную речь, говорит ей комплименты почему-то на чукотском языке.

Эта, казалось бы, совершенно случайная и в высшей степени экстравагантная деталь неожиданно развертывается в фильме в целую интермедию: воспоминания Тригорина о том, как в детстве он ловил рыбу, — достаточно длинный и едва ли не единственный в фильме по-настоящему смешной эпизод, решенный в стиле черно-белого документально-ориентального кино «про Нанука». Эпизод этот не оставляет сомнений в том, что, по крайней мере в детстве, писатель Тригорин был чукчей — мотив, который можно интерпретировать как реминисценцию знаменитого анекдота: «Чукча не читатель, чукча — писатель».

Подобные нелепые, анекдотические, но очевидно лежащие на поверхности связи и ассоциации обнаруживаются в основе многих, на первый взгляд, совершенно немотивированных эпизодов «Представления...»: так, таинственный, шифрованный телефонный разговор за кулисами: «С ним — 43, без него 32, а хотелось бы — 25», — означает не что иное, как переживания Аркадиной по поводу ее возраста; так, чукотским происхождением Тригорина объясняется и его писательство, и страсть к ужению рыбы... И даже таинственные люди в пустыне оказываются просто зрителями спектакля, который разыгрывается на подмостках, выстроенных на лоне природы.

Наличие всех этих, пусть и нелепых, логических связей становится средством пародийного разрушения, выворачивания наизнанку само́й эстетической парадигмы невыносимо самодовольного «абсурда», заполонившего всё и вся в нашем искусстве. Что ж, как попытка художественного преодоления этой инфекции фильм «Представление для...» безусловно симпатичен. Однако нужно честно признать, что для пародии он недостаточно смешон; пламя свободной образной игры лишь временами пробивается здесь из-под пепла языковой рефлексии. Временами же, к сожалению, фильм по своему воздействию на зрителя опасно приближается к пародируемым в нем «произведениям кинематографа».

Н. Сиривля

Миф для Альфреда Хичкока

«Мне наплевать на бронзы многопудье, мне наплевать на мраморную слизь» — так, кажется, отрубил Владимир Маяковский, однако же и отлитый, и воздвигнутый собственным пристрастиям наперекор. Потому заявленное авторами фильма название поначалу озадачивает: какая же «смерть»? у бронзового истукана? который и тогда, и теперь «живее всех живых»? Школьное подсознательное представление не отпускает. Постепенно на экран все же начинает просачиваться околоинтимная информация, которая вскоре становится едва ли не главным содержанием первой серии фильма — «Любовная лодка», рассказывающей в основном «про это» в жизни Маяковского, отчего телесность, плотскость, а значит и бренность поэта представляются все менее проблематичными. «Любовь втроем» (она же «Третья Мещанская») — название знаменитой немой фильмы Виктора Шкловского и Абрама Роома то и дело вспыхивает на периферии бегло очерченной истории взаимоотношений Маяковского, Лили и Осипа Бриков.

«Мы запирали его на кухне, а сами занимались любовью в соседней комнате. Маяковский рвался, царапался в дверь и плакал», — не стеснялась рассказывать престарелая покровительница искусств Андрею Вознесенскому. Последний «посчитал ее монстром и полгода не ходил в салон Брик». А после, что же, снова ходили, Андрей Андреевич? Но такого вопроса свидетелю обвинения авторы фильма, обвинители, задать не удосужились. Они и вовсе не пригласили его в кадр, пересказав свидетельство, что называется, на словах. Вот тебе и кино! Вот тебе и расследование! Вот это работа с документом! Опосредованная.

Внучатая племянница Маяковского С.Володина, она же автор сценария, почти единолично присутствует в кадре — ходит по комнатам и кабинетам музея поэта, показывает, рассказывает, знакомит с фактами, доводит до сведения информацию... Впоследствии — во второй серии картины — к ней подключается исследователь В.Скорятин, «внимательно изучивший следственное дело о смерти поэта», до самого последнего времени не доступное общественности. Иногда появляется старенькая Вероника Полонская, последняя любовь Маяковского, из-за которой он, по традиционной версии, и застрелился. Авторы пытают ее: отчего это в протоколе допроса вы говорите одно, а в мемуарах конца тридцатых — противоположное? Замялась. Ей подсказывают: не хотели портить репутацию верной жены артиста республики Яншина? Ну да, оживляется, конечно, не хотела! Спасибо, дескать, за правильно указанное направление. Непосредственная работа с документом?

«Смерть Владимира Маяковского» (фильм первый «Любовная лодка», фильм второй «...нет выходов...»)
Автор сценария С.Володина. Режиссер Л.Попов. Оператор К.Федорович. Звукооператор Н.Рогинская. «Центрнаучфильм», 3-е творческое объединение. 1993—1994.

Авторы удовлетворены — свели какие-то концы с концами. Стратегия получает развитие. Стратегию подкрепляют: зыбкость свидетельских показаний, неувязки в протоколах, игнорирование очевидных фактов, отсутствие медицинского освидетельствования тела погибшего в деле... Без проблем выстраивается непротиворечивая концепция: к гибели Маяковского имеют непосредственное отношение органы безопасности. И чета Бриков — уточняется концепция.

Но едва из противного и неприличного совбогемного быта, из анекдотов и побасенок, из сферы частной жизни, болтовню о которой «покойный страшно не любил», картина «выруливает» в официальные бумаги, в Большую Советскую Историю, едва из «Жизни втроем» она превращается в «Великого гражданина» — становится неинтересно и неуютно. Ибо в Истории Маяковский добросовестно отлит в бронзу и установлен на бывшей одноименной площади. Не справиться с бронзовым «горланом-главарем» ни пуле, ни снаряду. «Товарищ История!» — обращается в кадре к этому бронзовеющему бытию американская дочь Поэта. Право же, ну их, «товарищей»...

Мне же представилась вдруг другая история. Не «товарищ», но «господин», что ли. Эдакий неувядающий «хичкок». Недаром в комнате, где осуществился роковой выстрел, авторы расстилают вдоль ковра «мультипликационную» фигуру: головой или ногами к двери на самом деле располагалось тело погибшего? По одним свидетельствам — так, по другим «свидетельствам» — иначе. Вот эта штуковина, безликая картонка, контур вне контекста Истории, хоть так ее верти, хоть эдак, и весит всего ничего, отнюдь не бронзы многопудье, в мгновение выстроила в сознании страшную и поучительную историю о Роке, о Боге и «черном человеке»; о «любви втроем», исчезнувшем медицинском протоколе; об обманутом Поэте, демонической женщине — служительнице сатанинского культа; об обмане и доверии, пороке и гениальности и еще бог знает о чем. «Хичкок». На худой конец — «роман поланский». С миллионом кинематографических аллюзий, кстати же, упоминаемых в обозреваемом фильме: роман Лили с Львом Кулешовым, а впоследствии с Сергеем Параджановым; запись Эйзенштейна в дневнике — об известном предсмертном письме Маяковского: «Маяковский никогда ничего подобного не писал. Его нужно было убрать, и его убрали»; и многое, многое подобное...

Такую историю хочется додумать, в ней хочется разобраться, расставить акценты и оценки, наказав Зло, посочувствовав доверчивой чистоте Поэтовой души, вчитать вечные, не отчуждаемые никаким Протоколом Смыслы. И, пожалуй, это лучшее, что можно учинить над предлагаемыми «товарищем Историей» обстоятельствами: тотально их мифологизировать, доведя до кондиции Притчи. Потому что из протоколов архивных мудрецов, как по другому поводу обмолвился сам Маяковский, «...нет выходов...» (кстати, название второй серии фильма). И едва обнаружив в таких протоколах типовой бланк с аккуратно вписанным учетно-порядковым номером гэпэушных удостоверений Лили и Осипа, папку сразу же хочется захлопнуть. Документальные киноизыскания «на тему» — прекратить. «Никто, никогда и никак моей любви к тебе не изменит!» — писал он ей кровью своего измученного сердца, а возле ее невозмутимого сердца хранился тем временем членский билет «от железного Феликса»...

К этой истории нужно подходить бережно — исследовать обобщенно-художественно или вовсе не исследовать. Ибо высокая Истина в стенограммах не живет. Только протоколы. Места печати. И порядковые номера.

И. Манцов

Война в зазеркалье

Филип Кауфман — режиссер своевольный. Из детектива Майкла Крайтона он взял то, что нужно, — собственно историю убийства и расследования. Ввел любовную линию, связанную с героиней-японкой мисс Асакума, которая помогает основным персонажам найти злодея, запечатленного видеокамерой. И изъял все, что тормозит действие, — философические рассуждения на тему «бизнес и национальная культура»; мотив, связанный с женой Уэба Смита (актер Уэсли Снайпс) — протагониста и повествователя; ослабил «воспитательную» линию, превратив старшего и младшего сыщиков преимущественно в партнеров. И главное, радикально изменил финал: убийцей проститутки, найденной в суперсовременном японском офисе, оказывается не японец, а американец, — тем самым подчеркнута крайняя лояльность по отношению к пришельцам из страны «Восходящего солнца» (так и называется фильм, вослед первоисточнику — роману Майкла Крайтона).

Зная, сколь профессионально адаптирует режиссер любые абстрактные построения к голливудским канонам, — вспомним, к примеру, «Невыносимую легкость бытия» (1987) или «Генри и Джун» (1990), — вряд ли можно удивиться объему операции, которой подвергся роман.

Он, правда, читается на одном дыхании, но

«Восходящее солнце» («Rising Sun»)
Авторы сценария Филип Кауфман, Майкл Крайтон, Майкл Бэйкс (по одноименному роману Майкла Крайтона). Режиссер Филип Кауфман. Оператор Майкл Чапмен. Художник Дин Тавуларис. Композитор Тору Такемицу. В ролях: Шон Коннери, Уэсли Снайпс, Харви Кейтл, Кэри-Хироюки Тагава. Производство Walrus & Associates. США, 1993.

это потому, что автор не отделяет сюжета от проблемы. Проблема и есть сюжет. Разгадка преступления таится в анализе различий стиля поведения в бизнесе США и Японии. Книга Крайтона — мрачная, жесткая, уважительно-враждебная по отношению к японской технологической экспансии. Книга о том, как одна Америка воюет с другой. Первая — охранительно-шовинистическая, не желающая смириться с тем, что лидирующие позиции в бизнесе стремительно переходят к «желтым», — одергивает и оскорбляет нежелательных партнеров на глазах у всех. А тайно, за взятки, сдает позицию за позицией. Вторая — современная по сути и старомодно-рыцарственная по форме, не принимающая грызни под ковром, — в конечном счете хотела бы ответить вызовом на вызов и убедить противника в обоюдной полезности не просто партнерства, но взаимного изучения и обмена тем лучшим, что могут дать культурные традиции каждой из сторон. И при этом — никакой сентиментальности: нельзя растворяться в другом, но надо защитить свой мир от ксенофобии, саморазрушительной ненависти к тем, с кем все-таки идет война, ибо бизнес есть бизнес.

Разница между романом и фильмом, однако, не только в задачах, которые ставили перед собой писатель и режиссер, тем более что Крайтон и сам экранизировал кое-какие из своих книг (в частности, «Большое ограбление поезда»). Сверхзадача книги, как и многих достойных произведений массовой литературы, — адаптировать ультрасовременные проблемы к сознанию современников, избавить их от страха перед будущим. Ибо значительная часть бестселлеров подобного рода давно уже занимается тем, что ориентирует обычного человека в «прекрасном новом мире» сверхскоростей, супертехнологий, последствий социокультурных мутаций окружающей среды и мирных бытовых революций, меняющих образ жизни каждые десять-пятнадцать лет. Функция этой литературы, если угодно, консервативна, и ее занимательный утилитаризм по-своему даже подпитывает искусство слова в процессе имманентного развития последнего, отнюдь не ограниченного производством ради производства. Но «настоящая» словесность (хотя бы и Стивен Кинг) выводит из сюжета проблему. Мастера масскульта поступают наоборот. Крайтон же (у нас переведены «Штамм «Андромеда», «Человек-терминал», «Парк юрского периода») находится где-то посередине. В фильмах — развлекает, в книгах — не чуждается поучений.

Возвращаясь к Кауфману и его ленте, заметим, что ее не отнесешь ни к развлечениям, ни к поучениям. Жесткой рукой отрубив все «лишнее», автор внезапно как бы вышел из непосредственного действия. Аттракционы есть, но постольку-поскольку. А главное — эстетический эффект, извлекаемый из противоречия мощной фактуры (художник — Дин Тавуларис, работавший с Копполой на «Крестном отце» и «Разговоре») и «скользящего» монтажа, будто герои — и взгляд камеры — призваны не столько обнаружить виновника преступления, сколько освоиться в мире стеклянных, проницаемых стен, пересекающихся автострад, офисов и прочей атрибутики бизнес-стиля, принятого в Лос-Анджелесе. Настоящая тайна там невозможна в принципе, маскируют не убийство, а неприятный инцидент. А страсти обнажены, и данное событие по отношению к ним — на обочине. Искомая истина, стало быть, не в факте, а в его визуальном воплощении. Этакий «Блоу-ап» навыворот: что откроется пытливому взору на увеличенном экране монитора, то и есть правда. Вопрошают не Бога, а компьютер.

В этом мире и предстоит героям картины совместить поиск правды (без чего детектив не живет) и следование ритуалу. И поэтому старший сыщик Джон Коннор не столько учит младшего (как в романе), сколько наблюдает за ним и одобряет его действия. Шон Коннери (кстати, продюсер картины), играющий Коннора, — элегантен, учтив, артистичен и только в нужную минуту готов подстраховать своего импульсивного и настороженного коллегу. В самом деле, в этот мир нужно входить осторожно, как в зазеркалье, неровен час — ошибешься, и все обрушится. Оператор Майкл Чапмен, ас ретростиля (снял «Разъяренного быка» Скорсезе), здесь максимально сглаживает цветовые контрасты. Ничего резкого, кричащего — налицо готовность заменить в любую минуту изображение «картинкой».

Все это странным образом тормозит действие, придавая повествованию почти наркотический вид. Напоследок режиссер приберегает, однако, иронию. Вполне освоившийся в японской субкультуре бизнеса Уэсли Снайпс (то бишь Уэб Смит) надумал приударить за мисс Асакума, бывшей некогда подругой Джона Коннора. Голливуд есть Голливуд — все-таки мы видели погоню за выдавшим себя злодеем, драку, падение виновника в бадью с цементом. Самое время любить, японка, кажется, согласна. И в этот момент раздается лукавый, предостерегающий голос Коннора. Кажется, уже в подсознании.

...Остается добавить, что фильм в прокате провалился. Думаю, из-за зрительской непривычки к слоеному пирогу par excellence. Дело поправимое.

Андрей Шемякин

Срезка очередного эксперимента

Если бы пришлось определять жанр двадцатиминутного фильма Виталия Манского «Срезки очередной войны», пожалуй, лучше всего было бы использовать слово «эксперимент». Действительно, налицо все признаки экспериментального фильма — режиссер использовал немецкую и советскую кинохронику и любительские съемки времен обеих мировых войн, свободно перемонтировав кадры и в параллель приправив их столь же хроникальными и столь же любительскими кадрами эротического содержания; плюс фонограмма, которая авангардно вздыхает человеческим голосом: то сладостно, то мучительно, то надрывно — звуковое сопровождение целиком и полностью зависит от целенаправленно отобранного в архиве и весьма конкретного изображения: либо солдаты в грязи толкают машину или тащат на себе орудия, либо они развлекаются в бане или резвятся в минуты отдыха; еще один сквозной изобразительный мотив — стволы орудий, зачехленные ли, вздымающиеся ли и готовые к выстрелу или стреляющие. Таким образом, авторское высказывание становится вполне прозрачным: война как томление и изнеможение человеческой плоти, война как мужской экстаз, война как проявление грубого сексуального насилия. Ритм вздохов и вскриков в фонограмме доходчиво усиливается к финалу экранного акта, в плотную монтажную последовательность неожиданно втискивается порнографический кадр, который в силу своей очевидности и какой-то сверкающей откровенности не дает нам права изложить его содержание еще и словами. Жанровый эксперимент на поверку оказывается банальностью, трюизмом, не помнящим родства.

Но есть нечто, что не связано с фильмом Манского напрямую, однако несомненно в нем присутствует, проявляет себя как бы помимо самого фильма с его вполне конкретным смыслом. Это можно назвать «фотогенией архива».

«Срезки очередной войны»
Сценарий В.Белякова. Режиссер В.Манский. Оператор изображения В.Тазетдинов. Звукооператор Л.Щербакова. «Центрнаучфильм». 1993.

Поразительна способность старых кадров создавать специфическое поле притяжения взгляда, с удивлением открывающего не столько иную эпоху, сколько иную кинематографическую чувственность, зачастую вовсе утерянную. Есть режиссеры, очень внимательные к этому типу фотогении. Это, например, Хамдамов. Это, например, Ковалов. Фильм последнего «Остров мертвых» принципиален, и он как раз и выявляет все недостатки «эксперимента» Манского. Дело даже не в том, что «Срезки очередной войны» повторяют какие-то приемы из картины Ковалова — речь не о первичности или вторичности фильма. Принципиально именно ощущение специфики изображения, способность выявить необычайную кинематографическую энергию «списанного» материала, годного, как считалось, лишь на иллюстративные вставки в историко-документальные фильмы.

Достоинство старых документальных кадров не столько в их документальности, сколько в самой старине, когда дефекты пленки, грубость склеек, выдающих, а не скрывающих разрыв, воспринимаются как благородная патина. Мы смотрим не столько на изображенное, сколько на само изображение. Кадры из фильма О.Ковалова воспринимаются как документальные, даже если это кадры из фильмов Е.Бауэра. Старая вещь удивляет нас, обреченных на постоянные изменения, производящих одно лишь настоящее; она удивляет своей несомненной способностью располагаться протяженно во времени, принадлежать одновременно разным эпохам. Прелесть любого архива в неявном намеке на возможность универсального архива (библиотеки Борхеса), в котором есть всё. Всё, включая самые смелые «эксперименты», какие только можно измыслить, что ставит под сомнение саму экспериментальность.

Еще не так давно слово «экспериментальный», само понятие эксперимента тоже обладали неким неотчуждаемым достоинством, заданным экспериментальным методом науки нового времени. Пафос новаторства вполне приличествовал художнику еще в начале этого века. Экспериментальность произведения как бы освобождала его от необходимости нести некое сообще-

ние. Но теперь представляется сомнительной сама возможность откуда-то наблюдать невозмутимым оком последствия внесенного возмущения — что и есть эксперимент; невозможным представляется и какое-либо начало, а значит, и любая новизна в наше поствремя. Именно потому гораздо заманчивее выглядит затея художника, который, как Хамдамов или Ковалов, пытается не произвести нечто *новое* и не изготовить *копию* бывшего, но сделать *оригинал*, копии которого уже широко известны. Здесь только и осуществляется волшебство старых вещей, обретающих задним числом свой источник, свою праформу, несовершенными воплощениями которой они становятся.

А «экспериментальному» произведению искусства, надеявшемуся освободиться от «содержания», достается содержать банальность да еще приходится нести тривиальное сообщение о том, что эксперимент больше невозможен.

Гудзон

Робин Гуд, защитник «звезд»

Фильм «Телохранитель» — абсолютный образчик абсолютного американского жанра мелодрамы-мюзикла. И по размаху постановки, и по актерским именам он относится к Большому кино. Поэтому, скажем, ответить на главный «обывательский» вопрос, плох этот фильм или хорош, практически невозможно. Он относится к категории фильмов, где все по-настоящему: и земля, и воздух, и трава, и птицы, и люди, и звери, и дома, и машины, и тем более — сюжет и герои. В этом смысле «Телохранитель» — экземпляр современного крупногабаритного «гипернатуралистического» голливудского кино, к которому бессмысленно предъявлять претензии из сферы условного; как не станете вы заставлять спортсмена следовать на стадионе правилам Буало. Задача режиссуры в таком кино — прежде всего моделировать поток жизни, которая будет своей полнотой увлекать зрителя, одновременно подчиняясь сюжету как одной из вариаций.

Другое дело, как трактовать в контексте подобного «колоссального» (от слова «колосс») американского кино само понятие «настоящего». Скорее, тут подошел бы термин «действительное» в гегелевской паре с «разумным» — хотя бы потому, что в сюжетных перипетиях значительную роль играют соответствующие данной фактуре идеологические установки: «наказание зла» или «победа добра». Не менее важны для картин такого рода и более заниженные в философском плане, но не менее важные для бытовой жизни напоминания о неприемлемости расовой розни или ответственности человека за порученную ему работу. Для убедительности этих благородных заповедей принципиален выбор фактуры, поскольку именно она призвана овеществить, укоренить абстрактные установки. В «Телохранителе» для этих целей избрано пространство существования поп-звезды.

Сюжет незамысловат.

Импресарио знаменитой певицы нанимает для нее профессионального телохранителя, который раньше служил в охране президента. Он привык, чтобы его клиенты считали его дело необходимым, но в шумном окружении «звезды» его миссия всерьез не воспринимается. Скорее, он интересует свою работодательницу как мужчина, что, в свою очередь, — несмотря на сюжетное соприкосновение тем — расходится с его профессиональным кодексом: любые близкие отношения нарушают концентрацию внимания и соответственно увеличивают риск для клиента. Таким образом, возникает романтическое противостояние между долгом и чувством.

Одновременно нагнетается опасность: певицу преследуют письма-угрозы. Телохранитель пытается спрятать клиентку и ее близких на ранчо своего отца в американской глубинке, но потенциальный убийца идет по следу.

Совершается первый подвиг — спасен сын

«Телохранитель» («Bodyguard»)
Автор сценария и режиссер Мик Джексон. Оператор Эндрю Данн. Художник Джеффри Бикрофт. Композитор Алан Сильвестри. В ролях: Кевин Костнер, Уитни Хьюстон. «Тиг Продакшн» (США). 1993.

«звезды» (в лодку была подложена бомба). И затем, в качестве коды, разворачивается картина финального триумфа телохранителя: на церемонии вручения «Оскара» он вычисляет убийцу и успевает, кинувшись на сцену, закрыть «звезду» своим телом от пули.

Достопримечательностью этот фильм делает участие в нем таких «звезд», как Кевин Костнер и Уитни Хьюстон.

Кевин Костнер, признанный романтический герой, автор «Танцев с волками» и исполнитель главной роли в «Робин Гуде, принце воров», в одном из интервью сказал, что это первая из его ролей, которую ему бы не хотелось играть в настоящей жизни — со всеми предыдущими персонажами он готов был идентифицировать себя в реальности. Наверное, это замечание следует расценивать как реверанс в адрес профессии телохранителя.

Надо сказать, что в американском кино сюжеты функционируют по блинному принципу: если уж печь, то стопкой. Вспоминается картина Вольфганга Петерсена «На линии огня» с Иствудом (а заодно и цитируемый в фильме другой «Телохранитель» — «Тень воина» Акиры Куросавы). Несмотря на различия фактур, фильмы Петерсена и Джексона не просто похожи, а очень похожи. И главное, что их объединяет, — осознанная социально-мифологическая необходимость темы и характера. Как это и бывает в такого рода драматургии, социально-мифологическая установка определяет и даже подчиняет себе сюжет.

Персонажи, сыгранные Иствудом и Костнером, имеют один background: когда-то давно они не смогли защитить президента от пули.

В фильме «На линии огня» этот комплекс болезненнее: президент, а это был Кеннеди, погиб, телохранитель не успел заслонить его грудью. Не успел или не решился — вот что его мучает на протяжении тридцати лет. И картина тяготеет к жанру психологического триллера.

У героя Кевина Костнера комплекс выражен значительно слабее: покушение на Рейгана, в охране которого он служил, пришлось не на его смену. Поэтому переживание упоминается, но проходит по периферии истории, в основном протекающей по мелодраматическому руслу. Пригласи режиссер телохранителем к Уитни Хьюстон (которая играет если не саму себя, то ту, которая похожа на «саму себя») не Кевина Костнера, а кого-то другого, фильм выглядел бы чистой мелодрамой: отработанная драматургическая схема «защитник — жертва» стала бы обычной подпоркой для любовной истории. Но Костнер с упоением «переодевает» своего романтического рыцаря в клерковского вида пиджачную пару и выдвигает профессиональную тему на авансцену сюжета.

Каким ему видится современный наемный Робин Гуд? Традиционный облик обветренного «степного волка» отброшен (как раз в сторону Клинта Иствуда и «Линии огня»). Вместо него представлен слегка одутловатый вояка, замкнутый, чурающийся женщин, недалекий, впрочем, не без вкусовых пристрастий, в соответствии с которыми он предпочитает классический эстрадный вокал современной поп-музыке. При этом такие качества, как доброта, честность, смелость, остаются неизменными. Герой не скрывает особую стать своей таинственной профессии, но и не выпячивает ее, не кичится ею. Готовность отдать свою жизнь за чужую диктуется не романтическим долгом чести или родовой обязанностью, а условиями контракта.

Конечно, несколько вышеперечисленных добавочных «деловых» характеристик существенно не меняют общую структуру образа, не делают его психологически сложным и неоднозначным, не создают ситуацию драматического личностного выбора. Телохранитель остается супергероем и возвышается над толпой — не только в переносном, но и в прямом смысле. Милые актерские уловки Костнера — провинциальная стрижка, сумрачная псевдоневыразительность — лишь оттеняют суперменскую позу его персонажа: как будто великан подгибает коленки и ходит на корточках. Костнер не без удовольствия играет «маленького большого человека».

Однако фильм все-таки заставляет подумать о том, почему американцы проявляют интерес именно к фигуре телохранителя и его профессиональным проблемам: как защитить президента, а также и всякого другого смертного, который пожелает оградить себя от внешней угрозы.

Связано ли это с тем, что национальное самосознание скучает без конкретного определения врага (потусторонние силы уже поднадоели)?

Похоже, исчезновение глобальной угрозы вывело на первый план врагов-одиночек, способных нанести удар средь бела дня — будь то бескорыстный убийца-маньяк или наемный убийца-профессионал. В фильме представлены оба варианта, причем профессионал — тоже в прошлом телохранитель. Так, кстати, создается и определенная мифология, согласно которой враг-убийца — явление аномальное, связанное либо с психическим нездоровьем, либо с профессиональной деградацией. С таким злом легче бороться, ибо оно теряет свой онтологизм в «обществе всеобщего благоденствия».

Заметим также, что вопрос тотальной индивидуальной защищенности человека в «Телохранителе» ставится уже на более демократическом уровне, чем у Петерсена — там это было связано с государственной необходимостью, здесь — с личной.

Видимо, как актер Кевин Костнер все-таки перетянул одеяло на себя. И это при том, что его герой не устоял перед женским очарованием суперзвезды. Неотразимая в любовной интриге Уитни Хьюстон в содержательном плане явно уступает пальму первенства своему партнеру.

... Институт bodyguard порождает мутацию основополагающих человеческих инстинктов — в час-

тности самосохранения: не только в бесстрашном защитнике, но и в подзащитном, если тот, конечно, полагается на выполнение условий контракта. Происходит едва ли не отключение естественных рефлексов. В одном из эпизодов, когда Костнер выносит Уитни Хьюстон со сцены через толпу поклонников, желающих разорвать героиню на кусочки, она, вскинутая на плечо, как вещмешок, является именно «телом», для охраны которого охранник и нанят. Обертон этот довольно случаен, поскольку мысль скорее угадывается, чем проявляется в повествовании, о котором речь. И все-таки следует, очевидно, ожидать генерации фильмов, в которых интрига, связанная с инстинктом самосохранения, будет истолкована в новой психологической транскрипции.

Марина Дроздова

Самая обаятельная и привлекательная бабушка

Феноменальный успех трагикомедии «Миссис Даутфайр» Криса Коламбаса, объявленной одной из кассовых рекордсменок, уже собравшей 154 миллиона долларов и выдвинутой на «Оскара» по одиннадцати категориям, еще раз подтвердил мазохистское желание американцев наблюдать на экране распад американской семьи. Стереотип использован старый и проверенный — если кто-то из супругов не соответствует требованиям другого (в силу ли стремления к феминистским ценностям, как жена Крамера — Дастина Хоффмана из популярного фильма «Крамер против Крамера», или легкомысленности характера, как у Коламбаса), то этот другой старается приложить все силы, чтобы восстановить статус-кво. При этом обнаруживая и развивая все положительные качества «стопроцентного американца» — упорство, настойчивость в достижении цели, силу воли. Особенно часто это случается, когда главный герой превращается не в отца, оставшегося без жены, но в... мать. (Из воспоминаний Дастина Хоффмана: «В одном месте, в сцене суда судья спрашивает меня: «Зачем вам ребенок?» А я отвечаю: «Но ведь я же его мать!» И, главное, я даже не заметил, что сказал что-то не то...»)

Робину Уильямсу в роли безработного актера дубляжа Дэниэла приходится, дабы не разлучаться с детьми, в которых он души не чает, перевоплотиться в хранительницу домашнего очага, приходящую няню. Действует он так же настойчиво, как и герой Хоффмана пятнадцать лет назад. Актер многопланового таланта, Уильямс работает сразу на три фронта: много снимается в кино, записывается на пластинки и выступает на эстраде. Он считается одним из лучших комиков-разговорников в мире, а пластинки с записью авторских импровизаций, скетчей и концертов принесли ему четыре высших американских премии «Грэмми». Элементами импровизации раскрашены его роли в фильмах «Москва на Гудзоне» Пола Мазурского, «Общество мертвых поэтов» Питера Уира, «Король-рыбак» Терри Гиллиама.

Двойная роль Уильямса в фильме Коламбаса — изначально карнавальная, энергичная, искрометная, буквально напитанная добротой этого невысокого плотного человечка, вызывающего ассоциации с неуклюжим плюшевым мишкой из нашего детства. Первый лик Дэниэла — Уильямса — непутевый и чудаковатый глава семейства, которого обожают дети и недолюбливает супруга. (Роль Миранды исполняет Салли Филд, весьма характерная «простушка», «герл некст дор», запомнившаяся по фильмам «Без злого умысла», «Ходи голодным», «Норма Рей», «Места, дорогие сердцу».) Каждое его появление — это миниспектакль, а сама семейная драма достигает кульминации в восхитительном «празднике непослушания», который эксцентричный папа устраивает для своей и соседской ребятни — с танцами и конфетти, пони и осликами в собственной квартире. Праздник становится последней кап-

---

**«Миссис Даутфайр» («Mrs. Doubtfire»)
Авторы сценария Рэнди Майем Сингер, Лесли Диксон (по роману Энн Файн «Alias Madame Doubtfire»). Режиссер Крис Коламбас. Оператор Дональд Макалпайн. Художник Анджело Грэм. Композитор Хауард Шор.В ролях: Робин Уильямс, Салли Филд, Пирс Броснан, Харви Фирстайн. «Blue Wolf» (США), 1993.**

лей, после чего следует развод. Жена получает право опеки над тремя детьми, несмотря на отчаянные протесты супруга. Теперь папа может видеть своих любимцев только раз в неделю.

Предшественник «Миссис Даутфайр» — фильм «Крамер против Крамера» — предлагал универсальный рецепт сохранения семьи вопреки любым социальным и психологическим пертурбациям. Для этого требовалось не разрушать семью, а каким-то образом ее «перегруппировать» — и Хоффман учился выполнять материнские функции, ухаживать за ребенком. В этой «мужской», патриархальной модели женщинам отводятся последние роли. Крис Коламбас вновь берет этот рецепт на вооружение, оставляя формальную инициативу женщине. Изгнанный из семейного рая Дэниел вновь проникает туда, но в женском обличье — шестидесятилетней англичанки, приходящей няни, постепенно берущей все бразды семейного правления в свои руки. Няня — Дэниел внимателен, чуток, трудолюбив. Ему (ей) поверяются все маленькие секреты, сердечные дела. «Зачем нужен муж, когда есть ты?!» — с азартом восклицает Миранда.

«Мы все хотели, чтобы миссис Даутфайр была воплощением идеальной бабушки, — говорил режиссер. — Мы просмотрели сотни фотографий, прежде чем определили, какой должна быть ее внешность. Потом мы нашли портрет пожилой англичанки с изумительно милым, добрым, красивым лицом. Видно было, что это человек строгий, принципиальный, но при этом удивительно теплый. Эта фотография и стала для нас ключом к облику миссис Даутфайр». На ред-кость смешные травестийные гэги стали возможны только благодаря ежедневным четырехчасовым мучениям Уильямса в гримерной. (Впрочем, зритель может вспомнить почти столь же интенсивные преображения Хоффмана — Тутси.)

Преображаясь в миссис Даутфайр для ежедневных встреч с детьми, Дэниел закаляет характер: преображения делают его новым человеком. Когда за Мирандой начинает ухаживать преуспевающий яппи, миссис Даутфайр с помощью различных трюков старается отвадить его от дома. Развязка наступает в фешенебельном ресторане, где Уильямсу приходится, меняя обличья, метаться между двумя столиками — от своей семьи, приглашенной влюбленным выскочкой, к телевизионному боссу, который оценил таланты Дэниела и вознамерился предложить ему престижную телепрограмму. Но наш целеустремленный герой, хотя и не избавившийся от своего ребячества, умудряется одержать победу и тут и там: он получает работу и посрамляет соперника. При этом храброе преодоление препятствий (тема, архетипическая для американской культуры со времен фронтира) не заставило Дэниела отказаться от собственного «я», наоборот — верность своей природе, по-детски игровой, щедрой, помогла ему добиться своей цели, дала надежду на восстановление семьи. «Если люди любят друг друга, если между ними есть человеческие узы, то есть и семья, какой бы — полной или неполной — она ни была», — считает Крис Коламбас. На том Голливуд стоял, на том и стоять будет.

Андрей Хренов

Уважаемые читатели!

Оформить подписку на наш журнал
на 1-е полугодие 1995 года вы можете в любом почтовом отделении по каталогу «Роспечати».

Наш индекс: 70402

Цена без доставки:
2100 руб. (1 месяц)
6300 руб. (3 месяца)
12600 руб. (6 месяцев)

Вся «оскаровская» рать

Лучшие режиссеры

За 1927-28 годы:
В жанре комедии — **Льюис Майлстоун,** «Два арабских рыцаря» (Two Arabian Knights).
Номинанты — Чарлз Чаплин, «Цирк» (The Circus): по решению членов Академии ему был вручен специальный «Оскар»; Тед Уайлд, «Проворный» (Speedy).
В жанре драмы — **Фрэнк Борзедж,** «Седьмое небо» (Seventh Heaven).
Номинанты — Херберт Бренон, «Соррел и сын» (Sorrell and Son); Кинг Видор, «Толпа» (The Crowd).

За 1928-29 годы — Фрэнк Ллойд, «Божественная леди» (The Divine Lady).
Номинанты — Лайонел Бэрримор, «Мадам Х» (Madam X); Хэрри Бомонт, «Бродвейская мелодия» (Broadway Melody); Ирвинг Каммингс, «В старой Аризоне» (In Old Arizona); Фрэнк Ллойд, «Утомленная река» (Weary River); Эрнст Любич, «Патриот» (The Patriot).

За 1929-30 годы — Льюис Майлстоун, «На западном фронте без перемен» (All Quiet on the Western Front).
Номинанты — Кларенс Браун, «Анна Кристи» (Anna Christie); Кларенс Браун, «Роман» (Romance); Роберт З. Ленард, «Разведенная» (The Divorcee); Эрнст Любич, «Любовный парад» (The Love Parade); Кинг Видор, «Аллилуйя» (Hallelujah).

За 1930-31 годы — Норман Торог, «Скиппи» (Skippy).
Номинанты — Кларенс Браун, «Вольная душа» (A Free Soul); Льюис Майлстоун, «Первая полоса» (The Front Page); Уэсли Раггльз, «Симаррон» (Cimarron); Джозеф фон Штернберг, «Марокко» (Morocco).

За 1931-32 годы — Фрэнк Борзедж, «Плохая девушка» (Bad Girl).
Номинанты — Кинг Видор, «Чемпион» (The Champ); Джозеф фон Штернберг, «Шанхайский экспресс» (Shanghai Express).

За 1932-33 годы — Фрэнк Ллойд, «Кавалькада» (Cavalcade).
Номинанты — Фрэнк Капра, «Леди на день» (Lady for a Day); Джордж Кьюкор, «Маленькие женщины» (Little Women).

За 1934 год — Фрэнк Капра, «Это случилось однажды ночью» (It Happened One Night).
Номинанты — У. С. Ван Дайк II, «Тонкий человек» (The Thin Man); Виктор Шерцингер, «Одна ночь любви» (One Night of Love).

За 1935 год — Джон Форд, «Осведомитель» (The Informer).
Номинанты — Хенри Хэтауэй, «Дела и дни бенгальского улана» (The Lives of a Bengal Lancer); Фрэнк Ллойд, «Мятеж на «Баунти» (Mutiny on the Bounty).

За 1936 год — Фрэнк Капра, «Мистер Дидс переезжает в город» (Mr. Deeds Goes to Town).
Номинанты — Грегори Ла Кава, «Мой Годфри» (My Man Godfrey); Роберт З. Ленард, «Великий Зигфельд» (The Great Ziegfeld); У. С. Ван Дайк II, «Сан-Франциско» (San Francisco); Уильям Уайлер, «Додсворт» (Dodsworth).

За 1937 год — Лео Маккери, «Ужасная правда» (The Awful Truth).
Номинанты — Уильям Дитерле, «Жизнь Эмиля Золя» (The Life of Emile Zola); Сидни Фрэнклин, «Добрая земля» (The Good Earth); Грегори Ла Кава, «Выход на сцену» (Stage Door); Уильям Уэллман, «Звезда родилась» (A Star is Born).

За 1938 год — Фрэнк Капра, «С собой не унесешь» (You Can't Take it with You).
Номинанты — Майкл Кертиц, «Ангелы с грязными лицами» (Angels with Dirty Faces); Майкл Кертиц, «Четыре дочери» (Four Daughters); Норман Торог, «Город мальчиков» (Boys Town); Кинг Видор, «Цитадель» (The Citadel).

Фрэнк Капра

За 1939 год — Виктор Флеминг, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind).
Номинанты — Фрэнк Капра, «Мистер Смит едет в Вашингтон» (Mr. Smith Goes to Washington); Джон Форд, «Дилижанс» (Stagecoach); Сэм Вуд, «До свидания, мистер Чипс» (Goodbye, Mr. Chips); Уильям Уайлер, «Грозовой перевал» (Wuthering Heights).

За 1940 год — Джон Форд, «Гроздья гнева» (The Grapes of Wrath).
Номинанты — Джордж Кьюкор, «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story); Альфред Хичкок, «Ребекка» (Rebecca); Сэм Вуд, «Китти Фойл» (Kitty Foyle); Уильям Уайлер, «Письмо» (The Letter).

За 1941 год — Джон Форд, «Как зелена была моя долина» (How Green Was My Valley).
Номинанты — Александр Холл, «Вот и мистер Джордан» (Here Comes Mr. Jordan); Хоуард Хоукс, «Сержант Йорк» (Sergeant York); Орсон Уэллс, «Гражданин Кейн» (Citizen Kane); Уильям Уайлер, «Лисички» (The Little Foxes).

За 1942 год — Уильям Уайлер, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver).
Номинанты — Майкл Кертиц, «Янки Дудль денди» (Yankee Doodle Dandy); Джон Фэрроу, «Остров в кильватере» (Wake Island); Мервин Ле Рой, «Плоды случайности» (Random Harvest); Сэм Вуд, «Кингс Роу» (King's Row).

За 1943 год — Майкл Кертиц, «Касабланка» (Casablanca).
Номинанты — Кларенс Браун, «Человеческая комедия» (The Human Comedy); Хенри Кинг, «Песнь о Бернадетт» (The Song of Bernadette); Эрнст Любич, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait); Джордж Стивенс, «В тесноте да не в обиде» (The More the Merrier).

За 1944 год — Лео Маккери, «Иду своим путем» (Going My Way).
Номинанты — Альфред Хичкок, «Спасательная шлюпка» (Lifeboat); Хенри Кинг, «Уилсон» (Wilson); Отто Преминджер, «Лора» (Laura); Билли Уайлдер, «Двойная страховка» (Double Indemnity).

За 1945 год — Билли Уайлдер, «Потерянный уик-энд» (The Lost Weekend).
Номинанты — Кларенс Браун, «Национальный приз» (National Velvet); Альфред Хичкок, «Завороженный» (Spellbound); Лео Маккери, «Колокола святой Марии» (The Bells of St. Mary's); Жан Ренуар, «Южанин» (The Southerner).

За 1946 год — Уильям Уайлер, «Лучшие годы нашей жизни» (The Best Years of Our Lives).
Номинанты — Кларенс Браун, «Годовалый олененок» (The Yearling); Фрэнк Капра, «Жизнь прекрасна» (It's a Wonderful Life); Дэвид Лин, «Короткая встреча» (Brief Encounter), Великобритания, 1945; Роберт Сиодмак, «Убийцы» (The Killers).

Уильям Уайлер

За 1947 год — Элиа Казан, «Джентльменское соглашение» (Gentleman's Agreement).
Номинанты — Джордж Кьюкор, «Двойная жизнь» (A Double Life); Эдвард Дмитрык, «Перекрестный огонь» (Crossfire); Хенри Костер, «Жена епископа» (The Bishop's Wife); Дэвид Лин, «Большие надежды» (Great Expectations), Великобритания, 1946.

За 1948 год — Джон Хьюстон, «Сокровища Сьерра Мадре» (The Treasure of the Sierra Madre).
Номинанты — Анатоль Литвак, «Змеиная яма» (The Snake Pit); Жан Негулеско, «Джонни Белинда» (Johnny Belinda); Лоренс Оливье, «Гамлет» (Hamlet), Великобритания; Фред Циннеман, «Поиски» (The Search).

За 1949 год — Джозеф Лео Манкевич, «Письмо трем женам» (A Letter to Three Wives).
Номинанты — Кэрол Рид, «Поверженный идол» (The Fallen Idol), Великобритания, 1948; Роберт Россен, «Вся королевская рать» (All the King's Men); Уильям Уэллман, «Поле боя» (Battleground); Уильям Уайлер, «Наследница» (The Heiress).

За 1950 год — Джозеф Лео Манкевич, «Все о Еве» (All about Eve).
Номинанты — Джордж Кьюкор, «Рожденная вчера» (Born Yesterday); Джон Хьюстон, «Асфальтовые джунгли» (The Asphalt Jungle); Кэрол Рид, «Третий человек» (The Third Man), Великобритания, 1949; Билли Уайлдер, «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard).

За 1951 год — Джордж Стивенс, «Место под солнцем» (A Place in the Sun).
Номинанты — Джон Хьюстон, «Африканская королева» (The African Queen); Элиа Казан, «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire); Винсенте Миннелли, «Американец в Париже» (An American in Paris); Уильям Уайлер, «Детективная история» (Detective Story).

За 1952 год — Джон Форд, «Тихий человек» (The Quiet Man).
Номинанты — Сесил Блаунт Де Милль, «Величайшее представление на Земле» (The Greatest Show on Earth); Джон Хьюстон, «Мулен-Руж» (Moulin Rouge); Джозеф Лео Манкевич, «Пять пальцев» (Five Fingers); Фред Циннеман, «Ровно в полдень» (High Noon).

За 1953 год — Фред Циннеман, «Отныне и во веки веков» (From Here to Eternity).
Номинанты — Джордж Стивенс, «Шейн» (Shane); Чарлз Уолтерс, «Лили» (Lili); Билли Уайлдер, «Концлагерь 17» (Stalag 17); Уильям Уайлер, «Римские каникулы» (Roman Holiday).

За 1954 год — Элиа Казан, «В порту» (On the Waterfront).
Номинанты — Альфред Хичкок, «Окно во двор» (Rear Window); Джордж Ситон, «Деревенская девушка» (The Country Girl); Уильям Уэллман, «Выше всех и сильнее» (The High and the Mighty); Билли Уайлдер, «Сабрина» (Sabrina).

За 1955 год — Делберт Манн, «Марти» (Marty).
Номинанты — Элиа Казан, «К востоку от рая» (East of Eden); Дэвид Лин, «Летняя пора» (Summertime), Великобритания; Джошуа Логан, «Пикник» (Picnic); Джон Стерджес, «Скверный день в Блэк Рок» (Bad Day at Black Rock).

За 1956 год — Джордж Стивенс, «Гигант» (Giant).
Номинанты — Уолтер Ланг, «Король и я» (The King an I); Майкл Андерсон, «Вокруг света в 80 дней» (Around the World in 80 Days); Кинг Видор, «Война и мир» (War and Peace); Уильям Уайлер, «Дружеское увещевание» (Friendly Persuasion).

За 1957 год — Дэвид Лин, «Мост через реку Квай» (The Bridge on the River Kwai), Великобритания.
Номинанты — Джошуа Логан, «Сайонара» (Sayonara); Сидни Люмет, «12 разгневанных мужчин» (12 Angry Men); Марк Робсон, «Пейтон Плейс» (Peyton Place); Билли Уайлдер, «Свидетель обвинения» (Witness for the Prosecution).

За 1958 год — Винсенте Миннелли, «Жижи» (Gigi).
Номинанты — Ричард Брукс, «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof); Стенли Крамер, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», The Defiant Ones); Марк Робсон, «Таверна шестого счастья» (The Inn of the Sixth Happiness); Роберт Уайз, «Я хочу жить!» (I Want to Live!).

За 1959 год — Уильям Уайлер, «Бен Гур» (Ben Hur).
Номинанты — Джек Клейтон, «Место наверху» («Путь в высшее общество», Room at the Top), Великобритания, 1958; Джордж Стивенс, «Дневник Анны Франк» (The Diary of Anne Frank); Билли Уайлдер, «Некоторым нравится погорячее» («В джазе только девушки», Some Like it Hot); Фред Циннеман, «История монахини» (The Nun's Story).

За 1960 год — Билли Уайлдер, «Квартира» (The Apartment).
Номинанты — Джек Кардифф, «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers), Великобритания; Жюль Дассен, «Никогда в воскресенье» (Never on Sunday); Альфред Хичкок, «Психоз» (Psycho); Фред Циннеман, «Люди заката» (The Sundowners).

Джон Форд

За 1961 год — Роберт Уайз и Джером Роббинс, «Вестсайдская история» (West Side Story).
Номинанты — Федерико Феллини, «Сладкая жизнь» (La dolce vita), Италия-Франция, 1960; Стенли Крамер, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg); Роберт Россен, «Мошенник» (The Hustler); Джек Ли Томпсон, «Пушки Навароне» (The Guns of Navarone).

За 1962 год — Дэвид Лин, «Лоренс Аравийский» (Lawrence of Arabia), Великобритания.
Номинанты — Пьетро Джерми, «Развод по-итальянски» (Divorzio all'italiana), Италия, 1961; Роберт Маллиган, «Убить пересмешника» (To Kill a Mockingbird); Артур Пенн, «Сотворившая чудо» (The Miracle Worker); Фрэнк Перри, «Дэвид и Лиза» (David and Lisa).

За 1963 год — Тони Ричардсон, «Том Джонс» (Tom Jones), Великобритания.
Номинанты — Федерико Феллини, «Восемь с половиной» (Otto e mezzo), Италия; Элиа Казан, «Америка, Америка» (America, America); Отто Преминджер, «Кардинал» (The Cardinal); Мартин Ритт, «Хад» (Hud).

За 1964 год — Джордж Кьюкор, «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady).
Номинанты — Михалис Какояннис, «Грек Зорба» (Zorba the Greek); Питер Гленвилл, «Беккет» (Becket); Стенли Кубрик, «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), Великобритания, 1963; Роберт Стивенсон, «Мэри Поппинс» (Mary Poppins).

За 1965 год — Роберт Уайз, «Звуки музыки» (The Sound of Music).
Номинанты — Дэвид Лин, «Доктор Живаго» (Doctor Zhivago); Джон Шлезингер, «Дорогая» (Darling), Великобритания; Хироси Тэсигахара, «Женщина в песках» (Суна-но онна), Япония, 1964; Уильям Уайлер, «Коллекционер». (The Collector).

За 1966 год — Фред Циннеман, «Человек на все времена» (A Man for All Seasons), Великобритания.
Номинанты — Микеланджело Антониони, «Фотоувеличение» (Blow Up), Великобритания-Италия; Ричард Брукс, «Профессионалы» (The Professionals); Клод Лелуш, «Мужчина и женщина» (Un homme et une femme), Франция; Майк Николс, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?).

За 1967 год — Майк Николс, «Выпускник» (The Graduate).
Номинанты — Ричард Брукс, «Хладнокровно» (In Cold Blood); Норман Джуисон, «Душной южной

ночью» (The Heat of the Night); Стенли Крамер, «Угадай, кто придет к обеду» (Guess Who's Coming to Dinner?); Артур Пенн, «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde).

Вуди Аллен

За 1968 год — Кэрол Рид, «Оливер!» (Oliver!), Великобритания.
Номинанты — Энтони Харви, «Лев зимой» (The Lion in Winter), Великобритания; Стенли Кубрик, «2001 год: Космическая одиссея» (2001: A Space Odyssey), Великобритания; Джилло Понтекорво, «Битва за Алжир» (La battaglia di Algieri), Италия-Алжир, 1966; Франко Дзеффирелли, «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet), Великобритания-Италия.

За 1969 год — Джон Шлезингер, «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy).
Номинанты — Коста-Гаврас, «Дзета» (Z), Франция-Алжир, 1968; Джордж Рой Хилл, «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid); Артур Пенн, «Ресторан Алисы» (Alice's Restaurant); Сидни Поллак, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (They Shoot Horses Don't They?).

За 1970 год — Фрэнклин Шефнер, «Паттон» (Patton).
Номинанты — Роберт Олтмен, «M.A.S.H.»; Федерико Феллини, «Сатирикон Феллини» (Fellini Satyricon), Италия, 1969; Артур Хиллер, «История любви» (Love Story); Кен Рассел, «Влюбленные женщины» (Women in Love), Великобритания, 1969.

За 1971 год — Уильям Фридкин, «Французский связной» (The French Connection).
Номинанты — Питер Богданович, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show); Норман Джуисон, «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof); Стенли Кубрик, «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange), Великобритания; Джон Шлезингер, «Воскресенье, проклятое воскресенье» (Sunday Bloody Sunday), Великобритания.

За 1972 год — Боб Фосс, «Кабаре» (Cabaret).
Номинанты — Джон Бурмен, «Избавление» (Deliverance); Фрэнсис Форд Коппола, «Крестный отец» (The Godfather); Джозеф Лео Манкевич, «Сыщик» (Sleuth); Ян Труэль, «Эмигранты» (Utvandrarna), Швеция, 1971.

За 1973 год — Джордж Рой Хилл, «Афера» (The Sting).
Номинанты — Ингмар Бергман, «Шепоты и крик» (Viskningar och rop), Швеция, 1972; Бернардо Бертолуччи, «Последнее танго в Париже» (Last Tango in Paris), Италия-Франция, 1972; Уильям Фридкин, «Изгоняющий дьявола» (The Exorcist); Джордж Лукас, «Американские граффити» (American Graffiti).

За 1974 год — Фрэнсис Форд Коппола, «Крестный отец, часть II» (The Godfather, Part II).
Номинанты — Джон Кассаветес, «Женщина под влиянием» (A Woman under Influence); Боб Фосс, «Ленни» (Lenny); Роман Полянский, «Китайский квартал» (Chinatown); Франсуа Трюффо, «Американская ночь» (La nuit americaine), Франция, 1973.

За 1975 год — Милош Форман, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest).
Номинанты — Роберт Олтмен, «Нэшвилл» (Nashville); Федерико Феллини, «Амаркорд» (Amarcord), Италия-Франция, 1974; Стенли Кубрик, «Бэрри Линдон» (Barry Lyndon), Великобритания; Сидни Люмет, «Жарким днем после обеда» (Dog Day Afternoon).

За 1976 год — Джон Дж.Эвилдсен, «Рокки» (Rocky).
Номинанты — Ингмар Бергман, «Лицом к лицу» (Ansikte mot ansikte), Швеция, 1975; Сидни Люмет, «Телесеть» (Network); Элан Дж.Пакула, «Вся президентская рать» (All the President's Men); Лина Вертмюллер, «Паскуалино «Семь красоток» (Pasqualino Settebellezze), Италия.

За 1977 год — Вуди Аллен, «Энни Холл» (Annie Hall).
Номинанты — Джордж Лукас, «Звездные войны» (Star Wars); Херберт Росс, «Поворотный пункт» (The Turning Point); Стивен Спилберг, «Близкие контакты третьего вида» (Close Encounters of the Third Kind); Фред Циннеман, «Джулия» (Julia).

За 1978 год — Майкл Чимино, «Охотник на оленей» (The Deer Hunter).
Номинанты — Вуди Аллен, «Интерьеры» (Interiors); Хэл Эшби, «Возвращение домой» (Coming Home); Уоррен Битти и Бак Хенри, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait); Элан Паркер, «Полуночный экспресс» (Midnight Express), Великобритания-США, 1977.

За 1979 год — Роберт Бентон, «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer).
Номинанты — Фрэнсис Форд Коппола, «Апокалипсис сегодня» (Apocalypse Now); Боб Фосс, «Вся эта суета» (All That Jazz); Эдуард Молинаро, «Клетка для безумных» (La cage aux folles), Франция-Италия, 1978; Питер Йейтс, «Уходя в отрыв» (Breaking Away).

За 1980 год — Роберт Редфорд, «Обыкновенные люди» (Ordinary People).
Номинанты — Дэвид Линч, «Человек-слон» (The Elephant Man); Роман Полянский, «Тэсс» (Tess),

Великобритания-Франция, 1979; Ричард Раш, «Трюкач» (The Stunt Man); Мартин Скорсезе, «Разъяренный бык» (Raging Bull).

За 1981 год — Уоррен Битти, «Красные» (Reds).
Номинанты — Хью Хадсон, «Огненные колесницы» (Chariots of Fire), Великобритания; Луи Маль, «Атлантик-сити» (Atlantic City), Канада-Франция, 1980; Марк Райделл, «На Золотом пруду» (On Golden Pond); Стивен Спилберг, «Искатели потерянного ковчега» (Raiders of the Lost Ark).

За 1982 год — Ричард Аттенборо, «Ганди» (Gandhi), Великобритания-Индия.
Номинанты — Сидни Люмет, «Вердикт» (The Verdict); Вольфганг Петерсен, «Лодка» (Das Boot), ФРГ, 1981; Сидни Поллак, «Тутси» (Tootsie); Стивен Спилберг, «E.T., Инопланетянин» (E.T., the Extra-Terrestrial).

За 1983 год — Джеймс Л.Брукс, «На языке нежности» (Terms of Endearment).
Номинанты — Брюс Бирсфорд, «Нежное милосердие» (Tender Mercies); Ингмар Бергман, «Фанни и Александр» (Fanny och Alexander), Швеция, 1982; Майк Николс, «Силквуд» (Silkwood); Питер Йейтс, «Костюмер» (The Dresser), Великобритания.

За 1984 год — Милош Форман, «Амадей» (Amadeus).
Номинанты — Вуди Аллен, «Дэнни Роуз с Бродвея» (Broadway Danny Rose); Роберт Бентон, «Место в сердце» (Places in the Heart); Роланд Жоффе, «Поля смерти» (The Killing Fields), Великобритания; Дэвид Лин, «Поездка в Индию» (A Passage to India), Великобритания.

За 1985 год — Сидни Поллак, «Из Африки» (Out of Africa).
Номинанты — Эктор Бабенко, «Поцелуй женщины-паука» (Kiss of the Spider Woman), Бразилия-США; Джон Хьюстон, «Честь семьи Прицци» (Prizzi's Honor); Акира Куросава, «Смута» («Ран»), Япония-Франция; Питер Уир, «Свидетель» (Witness).

За 1986 год — Оливер Стоун, «Взвод» (Platoon).
Номинанты — Вуди Аллен, «Ханна и ее сестры» (Hannah and Her Sisters); Джеймс Айвори, «Комната с видом» (A Room with a View), Великобритания-США, 1985; Роланд Жоффе, «Миссия» (The Mission), Великобритания; Дэвид Линч, «Голубой бархат» (Blue Velvet).

За 1987 год — Бернардо Бертолуччи, «Последний император» (The Last Emperor), Великобритания-Италия-КНР.
Номинанты — Джон Бурмен, «Надежда и слава» (Hope and Glory), Великобритания; Лассе Хальстрем, «Моя собачья жизнь» (Mitt liv som hund), Швеция, 1985; Норман Джуисон, «Очарованные луной» (Moonstruck); Эдриан Лайн, «Роковое влечение» (Fatal Attraction).

Клинт Иствуд

За 1988 год — Бэрри Левинсон, «Человек дождя» (Rain Man).
Номинанты — Чарлз Крайтон, «Рыбка по имени Ванда» (A Fish Called Wanda), Великобритания; Майк Николс, «Деловая девушка» (Working Girl); Элан Паркер, «Миссисипи в огне» (Mississippi Burning); Мартин Скорсезе, «Последнее искушение Христа» (The Last Temptation of Christ).

За 1989 год — Оливер Стоун, «Рожденный 4 июля» (Born on the Fourth of July).
Номинанты — Вуди Аллен, «Преступления и проступки» (Crimes and Misdemeanors); Кеннет Брэна, «Генрих V» (Henry V), Великобритания; Джим Шеридан, «Моя левая нога» (My Left Foot), Великобритания; Питер Уир, «Общество умерших поэтов» (Dead Poets Society).

За 1990 год — Кевин Костнер, «Танцы с волками» (Dances with Wolves).
Номинанты — Фрэнсис Форд Коппола, «Крестный отец, часть III» (The Godfather, Part III); Стивен Фрирз, «Кидалы» (The Grifters); Барбет Шредер, «Перемена судьбы» (Reversal of Fortune); Мартин Скорсезе, «Хорошие ребята» (Goodfellas).

За 1991 год — Джонатан Демми, «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs).
Номинанты — Бэрри Левинсон, «Багси» (Bugsy); Ридли Скотт, «Тельма и Луиза» (Thelma and Louise); Джон Синглтон, «Ребята с улицы» (Boyz "N" the Hood), Оливер Стоун, «Дж.Ф.К.» («Джон Ф. Кеннеди — Выстрелы в Далласе», JFK).

За 1992 год — Клинт Иствуд, «Нет прощения» («Непрощенный», Unforgiven).
Номинанты — Роберт Олтмен, «Игрок» (The Player); Мартин Брест, «Запах женщины» (Scent of a Woman); Джеймс Айвори, «Хауардс Энд» (Howards End), Великобритания-США, 1991; Нил Джордан, «Возмутительная игра» (The Crying Game), Великобритания.

За 1993 год — Стивен Спилберг, «Список Шиндлера» (Schindler's List).
Номинанты — Роберт Олтмен, «Короткие кадры» (Short Cuts); Джейн Кэмпион, «Фортепиано» (The Piano), Австралия-Франция, 1992; Джеймс Айвори, «Остаток дня» (The Remains of the Day), Великобритания-США; Джим Шеридан, «Во имя Отца» (In the Name of the Father), Великобритания-Ирландия-США.

Сергей Кудрявцев

Summary

IK PREMIERE

Coverage of Kira Muratova's new film **Passions**. Critics Andrei Plakhov and Igor Mantsov analyse paradoxical poetics of this work. Renata Litvinova, a script-writer, who played one of the leading roles in Muratova's film and wrote dialogues for it, is interviewed.

DANIIL DONDUREI. «SUBTLE FRENCH PLAY»

An authoritative sociologist presents the returns of the unique cinema circles polling, disclosing the Movieland elite. Nikita Mikhalkov is named Number One.

ANDREI PLAKHOV. CINEMA A LA MODE AND FOR ETERNITY

The author comments upon **Sight and Sound's** TOP 10 Nomination — films and directors.

ELENA PLAKHOVA. I WISHED YOU KNEW...

Reflexion upon the most popular young film-maker Valery Todorovsky's latest film **Evenings in the Moscow suburbs (Katya Izmailova).**

ELENA KARTSEVA. LIVIER THAN THE LIVING ONES, OR COMPUTER IN CINEMA

An article devoted to special effects, mostly in **Jurassic Park**.

ALEXANDRE ADABASHIAN. FELIX — A TRAIN'S GETTING OFF.

An essay of a noted script-writer and film-director about his participation in the work of the international jury, awarding the annual European **FELIX**.

DISCUSSIONS

A set of publications about activities of the Centre of National Cinematography of France (CNC), which sponsored a considerable number of Russian projects. Survey of the meeting of Russian film-makers with the CNC officials; attitudes of Russian directors (Alexandre Adabashian, Semyon Aranovich,Alexei Balabanov, Alexei German, Ivan Dykhovichny, Yuri Mamin, Alexandre Rogozhkin, Alexandre Surin).

OLGA YUMASHEVA. MOTLEY BAND

Exclusive material telling of the story of the unrealised project **The Kite** belonging to Michelangelo Antonioni and Tonino Guerra. First publication of the archival documents of the 70-ies, interview with T.Guerra and extracts from the application.

BORIS PARAMONOV. RAPPERS IN DARLINGTON HALL

A Russian emigre, culturologist,ponders over James Ivory's **The Remains of the day.**

ELENA STISHOVA. WHOLESALE MOVIES

Survey of the competition and informational programmes of the Berlin Film Festival tending to the general problems of up-date cultural situation.

MIRON CHERNENKO — NATALYA SIRIVLYA. FROM A QUIET LAND

Dialogue of the critics discussing Film Festival in Soloturn.

ZARA ABDULLAYEVA. MISSED AVANT-GUARD

The author tries to give due to dexterity of Kira Muratova in her **Getting to know around the world** (1978), rejected by official criticism a quarter of century ago.

YURY NORSTEIN. METAPHORS

Sequel of the book written by a famous Russian animator on the nature of his art.

GRIGORY KOZINTSEV. YEARS WITH EISENSTEIN

The first publication of unknown letters from Grigory Kozintsev to Eisenstein and his wife and the only extant letter of Eisenstein to Kozintsev.

EFIM LEVIN. THE FOURTH DIMENSION OF CINEMA

Continuation of memorial publication from the noted film theoretician Efim Levin,specifying those «destructive forces»' that influenced on Eisenstein during pre-war period.

VALENTINA MALYAVINA. «WE ARE HAPPY, DO YOU KNOW THAT?»

Sensational memoirs of the actress, starring in Andrei Tarkovsky's **Ivan's childhood**.

HOLLYWOOD CHRONICLE

Jean Garseau's **Dear Mr G's** next instalment.

NON STOP

Short reviews of the films: **Windbag** (dir.Sergei Rusakov, Russia — Kazakhstan); **Sobelman, founder of Saltykovka** (dir. Pyotr Pospelov, Russia); **Sommersby** (dir. John Amiel, USA); **Performance for...** (dir. Yury Kijashko, Russia); **Death of Mayakovsky** (dir. Leonid Popov, Russia); **Rising sun** (dir. Philip Kaufman, USA); **Cuts from the war in turn** (dir. Vitaly Mansky, Russia): **Bodyguard** (dir. Mick Jackson, USA); **Mrs Doubtfire** (dir. Chris Columbus, USA).

IK DOSSIER.

All the Oscar men film-directors — prize-winners and nominants to the Academy Award, full list.

Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of "Iskusstvo Kino"

DELTA AIR LINES

YOU'LL LOVE THE WAY WE FLY℠

Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
"Искусство кино"

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: кризис национальных киношкол, проблемы криминального сознания; статьи Ю. Лейдермана, Е. Деготь, Б. Хазанова, Л. Ионина, Ю. Богомолова, Н. Зоркой, М. Туровской, Б. Гройса, М. Трофименкова; депутаты-кинематографисты А. Гербер и Ст. Говорухин — о судьбах России.

В рубрике **«Премьера «ИК»** — статьи о фильмах: «Список Шиндлера», «Курочка Ряба», «Утомленные солнцем».

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
Владимир Войнович — антифашизм сегодня.
Александр Рехвиашвили о своем фильме «В треугольном круге».

В рубрике **«Персоналии»**:
Ч. Айтматов, Л. Рифеншталь, К. Тарантино.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Илья Кабаков. Диалоги на коммунальной кухне.
Г.Кунцев о Параджанове.

В рубрике **«Голливудские хроники»**:
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Ежи Косинский. Крашеная птица.

В рубрике **«Фестивали»**:
«Кинотавр»-94,
Канн-94.

В рубрике **«Лаборатория»**:
Об актерской мастерской А. Джигарханяна и А. Филозова.

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Фриц Ланг. «М».
Франсуа Трюффо. Нежная кожа.
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
Пьер Паоло Пазолини. Евангелие от Матфея.

В рубрике **«Сценарии»**:
Э. Лындина, А. Хван. Вуаль.

8 94